
BACHELORARBEIT

Frau
Antonia Giesler

**Die Erzeugung von filmischer
Atmosphäre in Lars von Triers
Amerika-Trilogie**

2017

BACHELORARBEIT

Die Erzeugung von filmischer Atmosphäre in Lars von Triers Amerika-Trilogie

Autor:
Frau Antonia Giesler

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF13wK3-B

Erstprüfer:
Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Bartosz Werner

Einreichung:
Mittweida, 23.01.2017

BACHELOR THESIS

The generation of cinematic atmosphere in Lars von Trier's USA-trilogy

author:
Ms. Antonia Giesler

course of studies:
Film und Fernsehen

seminar group:
FF13wK3-B

first examiner:
Professor Peter Gottschalk

second examiner:
Bartosz Werner

submission:
Mittweida, 23.01.2017

Bibliografische Angaben:

Giesler, Antonia:

Die Erzeugung von filmischer Atmosphäre in Lars von Triers Amerika-Trilogie

The generation of cinematic atmosphere in Lars von Trier's USA-trilogy

2017 - 50 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Wenige Kunstwerke können ein Publikum emotional so stark ergreifen wie der Film. Bei keiner Präsentation kann Spannung, Trauer, Angst oder Freude so extrem erlebt werden, wie im Kino. Ein Film kann mit synästhetischen Mitteln Emotionen erzeugen und jeder Film trägt dabei eine eigene Atmosphäre, die sich auf den Zuschauer auswirkt. Der Frage, was genau eine Atmosphäre ist und ihrer Verbindung zum Film, wird in dieser Arbeit nachgegangen.

Lars von Triers Amerika-Trilogie besteht nur aus zwei Filmen: *Dogville* und *Manderlay*. Deren Ästhetik zeichnet sich durch die Verwendung einer Theaterkulisse aus. Anhand dieser beiden Filme wird in der vorliegenden Arbeit die Evokation von Atmosphären analysiert. Es stellen sich die Fragen: Welche filmgestalterischen Mittel werden genutzt? Wie wirkt sich das Atmosphärische auf die Dramaturgie und die Authentizität der Filme aus?

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
1 Einleitung.....	1
2 Atmosphäre.....	4
2.1 Ästhetische Atmosphäre – Eine Definition.....	4
2.2 Philosophische Vertreter der Wahrnehmungslehre.....	5
2.3 Atmosphären und deren Träger im Medium Film.....	7
3 Lars von Trier: Die Amerika-Trilogie.....	10
3.1 Teil Eins: <i>Dogville</i>	10
3.2 Teil Zwei: <i>Manderlay</i>	12
3.3 Lars von Trier und Amerika.....	13
4 Atmosphären in den Filmen <i>Dogville</i> und <i>Manderlay</i>.....	16
4.1 Atmosphäre wird generiert: Filmgestalterische Mittel.....	16
4.1.1 Optische Elemente: Bildgestaltung zur Atmosphärenbildung.....	16
4.1.2 Akustische Elemente: Ton als atmosphärenbildendes Mittel.....	25
4.2 Atmosphärenwirkung der Umgebungsqualitäten.....	29
4.2.1 Raumsemantik.....	29
4.2.2 Theaterkulisse als Filmkulisse.....	31
4.3 Atmosphären der Inhalte und die Figurenkonstellation.....	35
4.3.1 Die Bedeutung der Ironie und die Rolle des Off-Erzählers.....	35
4.3.2 Die Figur der Grace.....	38
4.3.3 Grace im Kontext des Figurenensembles.....	43
5 Fazit.....	48
Literaturverzeichnis.....	X
Anhang: Abbildungen.....	XIV
Eigenständigkeitserklärung.....	XXI

1 Einleitung

„This is the sad tale of the township Dogville. Dogville was in the rocky Mountains in the US of A. Up here, where the road came to its definitive end, near the entrance to the old abandoned silver mine. The residents of Dogville were good, honest folks and they liked their township.“¹

Ein kleines Bergdorf, das nur aus einer Sackgasse und ein paar Häusern besteht. Es ist kurz vor sieben Uhr abends und die Bewohner gehen ihrer Arbeit nach. Tom Edison, der sich gerne als Schriftsteller sieht obwohl er nie mehr als zwei Worte geschrieben hat, begibt sich auf einen Spaziergang durch das Dorf. Er erinnert seine Nachbarn an die Versammlung, die am nächsten Tag stattfinden wird. Regelmäßig hält er der Gemeinde Vorträge über Moral und Nächstenliebe. Er überprüft, ob in der Kirche alle Bänke dafür bereit stehen und erinnert die Küsterin Martha, pünktlich um sieben zu läuten. Menschen holen Feuerholz und harken den Garten und Tom spielt, wie jeden Abend, eine Partie Dame mit seinem langjährigen Freund Bill Henson. So leben die Menschen von Dogville fleißig und friedlich vor sich hin. Jeder Tag bringt die gleichen Aufgaben mit sich und es geschieht nie etwas Unerwartetes. Bis eines Abends Schüsse ertönen und eine fremde Frau in Dogville auftaucht, die auf der Flucht zu sein scheint und um ein Versteck bittet. Wer ist diese mysteriöse Frau? Und wie wird ein Dorf, das nie Veränderungen erlebt hat, mit einer Flüchtigen umgehen?

Das sind die ersten Minuten des Spielfilmdramas *Dogville* (2003) des dänischen Filmemachers Lars von Trier. In diesem „Prologue, which introduces us to the town and its residents“², wie es im Film mit einem Schriftzug angekündigt wird, lernen wir den Ort des Geschehens kennen. Das Leben in diesem Dorf scheint perspektivlos und die Menschen sind betrübt – eine trostlose Stimmung liegt über dem einsamen Dogville. Was ist es, das die Stimmung dieser Szene ausmacht? Beim Ansehen des Films empfand ich den Dorfbewohnern gegenüber Mitleid und sogar Abneigung. Mir fiel auf, dass in dem abgelegenen Bergdorf eine bedrückende Atmosphäre herrscht. Aber was ist eigentlich die Atmosphäre eines Films?

Die Filme *Dogville* und *Manderlay* (2005) entstanden als die ersten beiden Teile der ursprünglich als Trilogie geplanten Amerika-Reihe. Der dritte Teil *Washington* wurde nicht realisiert. Beide Filme spielen in den USA der frühen dreißiger Jahre, eine Zeit, in der das Land von Rassismus, großen wirtschaftlichen Problemen ('Great Depression')

1 Erzähler in Dogville TC:00:00:07 In: *Dogville*. R.: Lars von Trier. DNK 2003. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Film nur mit dem Titel angegeben.

2 Schriftzug in Dogville TC:00:00:02

und politischen Herausforderungen geprägt wurde.³ Protagonistin der Filmreihe ist die junge Grace Margaret Mulligan, die jeweils in beiden Filmen als Fremde auf geschlossene Gemeinschaften trifft. Sowohl die Dorfgemeinschaft von Dogville als auch die Gruppe der Sklaven von Manderlay, bilden eine Front gegen Grace, die sie zu durchbrechen versucht. Diese Begegnungen werden dominiert von dem Konflikt, der sich aus den aufeinander treffenden Wertvorstellungen ergibt. Graces Idealismus trifft auf Ablehnung – eine Konfrontation, deren Folgen beide Seiten stark beeinflusst.

Der Regisseur und Drehbuchautor Lars von Trier genießt bereits seit den 1990er Jahren einen Ruf als experimenteller, europäischer Autorenfilmer. In den USA ist er als „arrogant, self-absorbed European 'film-artist' who only made movies for himself and didn't care a lick about the audience“⁴ bekannt. Stets provoziert er mit seinen Filmen Kritiker und Publikum. Er bezieht zu seinen Themen deutlich Stellung und legt dabei wenig Wert auf komfortable Unterhaltung. Einer seiner ersten Filme, der in den weltweiten Feuilletons für Furore sorgte, war das Drama *Idioterne*⁵, ein Dogma-95 Film⁶. Provokative Themen ziehen sich seither durch von Triers gesamtes Werk. Erst vor drei Jahren brachte er mit seinem aktuellsten Film *Nymphomaniac* (2013) ein brutales Sex-Drama auf die Kinoleinwände. Auch in *Dogville* und *Manderlay* scheut er nicht vor kontroversen und konflikthaftern Inhalten zurück. Nicht selten wurde ihm nach seiner USA-Trilogie gezielter Antiamerikanismus, gar USA-Hass, vorgeworfen.

Unabhängig davon, dass von Triers Filme wiederholt Inhalt heftiger Debatten sind, bieten seine Werke dem Publikum durch ihre beeindruckende Ästhetik einmalige Kinoerlebnisse. Aufgrund der persönlichen Handschrift und außergewöhnlichen Gestaltungsformen von Triers, bieten sich viele seiner Filme für ästhetische Betrachtungen an. Meine Auswahl für diese Arbeit fällt gezielt auf die USA-Reihe, weil die Atmosphäre dieser Filme mich als Zuschauer emotional ergriffen und fasziniert hat. Eine zusätzliche Besonderheit der Filme zeigt sich in der ungewöhnlichen Setgestaltung. Von Trier verzichtet auf große Teile der Ausstattung und reduziert sein Set auf wenige Elemente. Die Filme wurden ausschließlich in einer schwarz gestrichenen Halle gedreht. Häuser,

³ Als 'Great Depression' wird die Wirtschaftskrise der USA aus den 1930er Jahren bezeichnet, die der Weltwirtschaftskrise voran ging. Folge der sozialen Schwierigkeiten war eine Radikalisierung der US-amerikanischen Gesellschaft. Politisch wurde das Land durch den demokratischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt beeinflusst. Vergleiche dazu: McElvaine, Robert S.: The Great Depression: America, 1929-1941. New York 1993. S.3 und passim.

⁴ Stevenson, Jack: Lars von Trier. London 2002. S.127

⁵ *Idioterne* (1998) handelt von elf Menschen, die vorgeben 'Irre' zu sein, und gegen Tabus der bürgerlichen Gesellschaft verstoßen.

⁶ Lars von Trier entwarf 1995 mit anderen Filmemachern wie Thomas Vinterberg ein Manifest, in welchem sie sich auf zehn Regelungen zur Filmgestaltung festlegten und nach diesen Regeln Filme drehten. Vergleiche dazu: Maneljuk Tiziana: Dogma 95 oder wie alles begann.... Herausgegeben von: FILM-ZEIT.DE, 20.07.2007. URL: <http://www.film-zeit.de/Themen-und-Listen/Thema/17/DOGMA-95-ODER-WIE-ALLES-BEGANN/Details/#page74> [Zugriff: 21.12.2016]

Bäume und Straßen bestehen nur aus weißen Kreidezeichnungen auf dem Boden. So sitzt Tom beispielsweise zu Beginn des Films an seinem Schreibtisch, der in einem weiß gekennzeichneten Viereck steht. Auf dem Boden ist der markierte Bereich mit der Aufschrift 'Thomas Edison's House' gekennzeichnet (Abb.1)⁷. Diese Form der Reduktion nimmt zwangsläufig Einfluss auf die filmische Atmosphäre der Werke.

In dieser Arbeit möchte ich der Frage nachgehen, wie von Trier in seiner USA-Trilogie Atmosphäre erzeugt. Basis meiner Untersuchungen sind hierbei die ästhetischen Theorien der deutschen Philosophen Gernot Böhme und Hermann Schmitz. Mit Blick auf diese philosophischen Vertreter der Wahrnehmungslehre versuche ich, den Begriff 'Atmosphäre' zu definieren und untersuche, wie er bei einer Filmanalyse erkenntnisbringend eingesetzt werden kann. Welche filmischen Gestaltungsmittel nutzt von Trier, um die Bildung von Atmosphären zu beeinflussen? Welche Rolle spielt das Atmosphärische für die Dramaturgie und die Authentizität der Filme? Dies sind Leitfragen, auf die ich mich in meiner Arbeit beziehen werde. Neben einer kurzen Inhaltsangabe und Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte von *Dogville* und *Manderlay*, gehe ich im ersten Teil dieser Arbeit auf von Triers Besonderheiten als Filmemacher ein. Zentrum dieser Arbeit bildet eine Filmanalyse unter Berücksichtigung der erläuterten Atmosphärentheorien. Bei der Untersuchung der Setgestaltung gehe ich auf den Zusammenhang zwischen Bertolt Brechts epischem Theater und Lars von Triers Ästhetik ein. Ich untersuche außerdem die Wirkung des Figurenensembles mit besonderem Blick auf die Figur der Grace.

Eine besondere Herausforderung meiner Arbeit liegt in der sprachlichen Beschreibung von Atmosphären. Deren künstliche Evokation entsteht aus verschiedenen synästhetischen Elementen, die methodisch schwer zu beschreiben sind. Mein Versuch, so sachdienlich wie möglich zu formulieren, könnte eine auffallend ausgeschmückte Sprachlichkeit zur Folge haben. Die Beobachtungen, die ich von den Atmosphären der Filme mache, sind durch meine subjektive Wahrnehmung geprägt. Eine Analyse der emotionalen Gestaltung kann nicht rein objektiv bleiben und wird in ihren Ergebnissen von Betrachter zu Betrachter variieren. Der deutsche Kunstpädagoge Andreas Rauh betont diese Problematik:

„Dass beim Berichterstellen aller Anfang schwer ist, wird im Kontext des Atmosphärekonzepts dadurch verschärft, dass das Vorhaben, eine Atmosphäre adäquat beschreiben zu wollen, zu der sowohl das eigene Befinden als auch das Gesamt der Umgebungsqualitäten beiträgt, ein sowohl ungewohntes wie scheinbar undurchführbares Vorhaben ist.“⁸

⁷ Abb.1.: Thomas Edisons Haus von oben. *Dogville* TC:00:01:00 Alle Abbildungen sind im Anhang zu finden.

⁸ Rauh, Andreas: Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen. Bielefeld 2012. S.227

2 Atmosphäre

2.1 Ästhetische Atmosphäre – Eine Definition

„Die Atmosphäre ist wohl die Seele jeder Kunst. Sie ist Luft und Duft, die wie eine Ausdünstung der Formen alle Gebilde umgibt und ein eigenes Medium einer eigenen Welt schafft. Diese Atmosphäre ist wie der nebelhafte Urstoff, der sich in den einzelnen Gestalten verdichtet. Sie ist die gemeinsame Substanz der verschiedenen Gebilde, sie ist die letzte Realität jeder Kunst. [...] Die Frage nach dem 'Woher' dieser speziellen Atmosphäre ist immer die Frage nach der tiefen Quelle jeder Kunst.“⁹

Das Wort 'Atmosphäre' stammt aus dem Griechischen und bedeutet übersetzt 'Dunstkugel'. Der Begriff beschreibt in seinem etymologischen Ursprung eine Gashölle, die einen Planeten umschließt. Ähnlich einer chemischen Atmosphäre, die einen Planeten umgibt, umhüllt eine ästhetische Atmosphäre einen Raum oder eine Situation. Atmosphären sind Teil der sozialen Erfahrung und damit nicht konkret sichtbar oder greifbar.¹⁰ So kann in einer erlebten Situation beispielsweise eine melancholische, eine angespannte oder eine fröhliche Atmosphäre herrschen. Sie werden als Gefühlszustände wahrgenommen und beeinflussen das subjektive Empfinden einer Situation. Atmosphären sind keine alleinstehenden Gestaltungselemente, sondern Gesamteindrücke aus einer Kombination verschiedener Komponenten. Hinter diesen treten die einzelnen Elemente zurück. Der Medienwissenschaftler Hans Wulff beschreibt Atmosphären als „Relationsdinge, sie können nicht allein auftreten, sondern nur als Qualitäten von Trägern der Atmosphäre.“¹¹

Der Begriff 'Atmosphäre' ist schwer zu fassen und jeder Definitionsversuch beruft sich zuerst auf die schwere Greifbarkeit von seiner Bedeutung.¹² Bei dem Ansatz einer Beschreibung tauchen Worte wie 'Aura', 'Ausstrahlung' oder 'Stimmung' auf. Insbesondere in filmwissenschaftlicher Literatur ist der Begriff 'Atmosphäre' als ästhetisches Element bislang wenig theoretisch aufgearbeitet.¹³ Auch Rauh betont die Unklarheit des Begriffs. Er fordert schließlich dazu auf, „die Vagheit als Bestandteil des Atmosphäre-

⁹ Balázs, Béla: Schriften zum Film. Band I, Der sichtbare Mensch, Kritiken und Aufsätze 1922-1926. Berlin 1982. S.64

¹⁰ Vgl. Tröhler, Margrit: Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung. In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S.11-21. S.11

¹¹ Wulff, Hans J.: Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film. In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S.109-123. S.109

¹² Auch Gernot Böhme bildet dabei keine Ausnahme. Er betont, dass „Atmosphären für jede wissenschaftliche Untersuchung 'Undinge' sind, nicht wirklich existierende Entitäten“. In: Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre. München 2006. S.19

¹³ Vgl. Hartmann, Britta: „Atmosphärische Dichte“ als Kinoerfahrung. In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S.125-142. S.125

phänomens [...] zu begreifen“¹⁴. Die Existenz von Atmosphären begründet Rauh mit einem Präsenzbegriff: Atmosphäre sei immer vorhanden. Ihre Präsenz kann unterschiedlich intensiv wahrgenommen werden, ist aber Bestandteil eines jeden Raums.¹⁵ Als Empfänger können wir in jeder Situation eine Atmosphäre wahrnehmen und einer Stimmung zuordnen, ohne deren Herkunft direkt begründen zu können. Dazu schreibt Wulff: „Die Indirektheit des Atmosphärischen scheint die Intensität des Erfahrens sogar zu steigern.“¹⁶

2.2 Philosophische Vertreter der Wahrnehmungslehre

Der deutsche Philosoph Gernot Böhme, der sich seit Ende des zwanzigsten Jahrhunderts intensiv mit Ästhetik und Wahrnehmungslehre beschäftigt, hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Atmosphäre maßgeblich geprägt. Erst durch Böhme wird die Atmosphäre zu einer eigenen ästhetischen Kategorie. Für ihn ist die Wahrnehmung ein wichtiger Teil der Ästhetik und um diesen Bezug herzustellen, bildet er den Begriff der 'Neuen Ästhetik'. Deren Gegenstand „existiert nämlich nur in aktueller Wahrnehmung“¹⁷. Sobald Ästhetik allerdings zur Erfahrung eines Rezipienten wird, benötige man den Atmosphärenbegriff für deren Analyse und Sprachfähigkeit.¹⁸ Böhme sieht die Entstehung von Atmosphäre in der Begegnung von Subjekt und Objekt. Es besteht also die Atmosphäre eines Werks nicht als solche, sondern nur im Rahmen der Betrachtung. Dieser Bezug stellt die Räumlichkeit in den Mittelpunkt der Diskussion. Denn nur durch die Räumlichkeit von Atmosphären können diese „vom Menschen in seiner leiblichen Präsenz erfahren werden“¹⁹.

Atmosphäre beschäftigte Theoretiker bereits vor Gernot Böhmes Arbeiten, auch wenn bis zu seiner Definition mit anderen Begrifflichkeiten gearbeitet wurde. Der deutsche Philosoph Walter Benjamin prägte beispielsweise in den 1920er Jahren den Begriff 'Aura'.

„An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“²⁰

¹⁴ Rauh: Die besondere Atmosphäre. S.15

¹⁵ Vgl. Ebd. S.17

¹⁶ Wulff: Prolegomena. S.120

¹⁷ Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main 1995. S.8

¹⁸ Vgl. Ebd. S.8

¹⁹ Böhme: Architektur und Atmosphäre. S.25

²⁰ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1963. S.18

Er verwendete den Begriff, um die Besonderheit eines Ereignisses oder Kunstwerkes zu erklären. Benjamin meinte, durch die Aura den Unterschied zwischen einem Original und seiner Reproduktion erkennen zu können. Laut Böhme beschrieb er damit „jene Atmosphäre der Distanz und des Achtungsgebietenden [...], die originale Kunstwerke umgibt“²¹. Benjamins Terminus 'Aura' bezeichnet eine allgemeine Anwesenheit von Atmosphäre, ohne diese genauer zu bestimmen. Seine Theorie dient als Voraussetzung für Böhmes Ausarbeitungen.

Im Rahmen der 'Neuen Phänomenologie' beschäftigte sich auch der deutsche Philosoph Hermann Schmitz mit dem Atmosphärenbegriff. Er betrachtet seit den 1960er Jahren Atmosphären mit der phänomenologischen Methode. Dabei wird davon ausgegangen, dass eine Existenz durch ihre Erfahrung bewiesen wird. Erneut liegt die Betonung auf dem leiblichen Erleben einer Atmosphäre. Schmitz beschreibt Phänomene, die im Rahmen der Leiblichkeit bestehen, als „Regungen, die in der Gegend des sicht- und tastbaren eigenen Körpers auftreten, ohne selbst sichtbar zu sein.“²² Dabei nimmt also das Atmosphärische eines Raums auf die selbe Weise Einfluss auf die Emotion des Rezipienten, der den Raum betritt, ebenso wie dieser die Atmosphäre im Raum beeinflusst. Auch Böhme beschreibt: „Wenn ich in einen Raum hineintrete, dann werde ich in irgendeiner Weise durch diesen Raum gestimmt.“²³ So kann beispielsweise eine Person, die eine Kirche betritt, von Ehrfurcht erfasst und ernst gestimmt werden. Oder jemand, der eine Fest besucht, wird von der fröhlichen Musik und den lachenden Gästen ergriffen. Die Wirkung der Szenerie auf die Stimmung dieser Person kann positiv sein, sodass diese daraufhin fröhlich wird und an der Feier teilnimmt. Auf eine schüchterne Person kann dieselbe Atmosphäre aber auch abschreckend wirken. In beiden Fällen besteht bereits vor dem Eintreten des Rezipient eine Atmosphäre, die dann aber durch dessen Anwesenheit auch verändert werden kann.²⁴

Dennoch gesteht Böhme Objekten Eigenschaften der Atmosphäre zu, welche auch ohne die leibliche Erfahrung dieser bestehen können. Um die Begriffe zu unterscheiden, bezeichnet er die isolierten Eigenschaften als 'das Atmosphärische'. Es gibt also am Objekt Elemente, die die Atmosphäre beeinflussen, sie selbst entsteht aber erst durch die Anwesenheit eines Subjekts.²⁵ Die Existenz dieser atmosphärischen Elemente macht es möglich, Atmosphäre künstlich zu erzeugen. Diese Erkenntnis ist entschei-

²¹ Böhme: Atmosphäre. S.26

²² Schmitz, Hermann: Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Paderborn 1992. S.39

²³ Böhme: Atmosphäre. S.15

²⁴ Absatz: Vgl. Schmitz, Hermann: Entseelung der Gefühle. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hrsg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie. Berlin 2011, S.21-33. S.31f.

²⁵ Absatz: Vgl. Böhme: Architektur und Atmosphäre. S.19f.

dend für die Filmanalyse, denn sie bestätigt, dass ein „Inszenierungswert“²⁶ von Atmosphären besteht. Als Beispiel für diese bewusste Gestaltung, nennt Böhme die Arbeit eines Innenarchitekten:

„Wenn ein Innenarchitekt etwa einen Raum mit einer seegrünen Tapete ausstattet, dann geht es ihm ja nicht um die Produktion von Wänden mit dieser Farbe, sondern um die Erzeugung einer räumlichen Atmosphäre.“²⁷

In diesem Fall werden gestalterische Mittel ganz gezielt eingesetzt, um Atmosphäre zu beeinflussen, sie gar zu erzeugen. Die atmosphärischen Elemente, die an erster Stelle nicht intentionale Eigenschaften eines Raums sind, werden bei der Inszenierung eines Kunstwerks oder eines Films intentional gebildet. Auf diese Weise kann der Filmemacher die Wahrnehmung des Zuschauers gezielte lenken.

2.3 Atmosphären und deren Träger im Medium Film

Im Film wird vorwiegend darauf abgezielt, die Atmosphäre einer Szene so vertraut wie möglich erscheinen zu lassen, um dem Zuschauer eine glaubwürdige Realität vorzuführen. „Die Arbeit an der Atmosphäre dient der Authentifizierung der Darstellung und der Illusionsbildung“²⁸, erklärt die Filmwissenschaftlerin Britta Hartmann. Dabei wird meist auf klassische Eigenschaften zugegriffen, die aufgrund von sozialen und kulturellen Erfahrungswerten des Betrachters einer bestimmten Atmosphäre zugeordnet werden. Beispielsweise kann die Kombination von Kerzenlicht und ruhiger Musik schnell eine romantische Atmosphäre vermitteln. Dabei spielt die Assoziation des Rezipienten eine Rolle. Genauso wie der Zuschauer bekannte Dinge zu einer Situation kombinieren kann, bemerkt er auch sofort eine unharmonische Kombination, die nicht seinen Sehgewohnheiten entspricht.

Je intensiver und vielfältiger Mittel zur Bildung von Atmosphären eingesetzt werden, desto größer ist die 'Atmosphärische Dichte' eines Werkes. Gemeint ist die Dichte mit der die Faktoren, die Atmosphärisches erzeugen, gestreut sind. Je mehr Einzelheiten zum Gesamtbild beitragen, desto überzeugender kann die erzeugte Atmosphäre, beispielsweise im Film, bestehen. Dabei geht es nicht primär um die Handlung oder Figuren einer Szene, sondern „jene hintergründigen Gegebenheiten des Geschehens, die immer vorhanden sind, aber nur selten thematisiert werden.“²⁹ Aber auch wenn das Atmosphärische an erster Stelle aus den hintergründigen Gegebenheiten hervorgeht, ist

²⁶ Böhme, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001. S.21

²⁷ Böhme: Atmosphäre. S.87

²⁸ Hartmann: „Atmosphärische Dichte“ als Kinoerfahrung. S.131

²⁹ Wulff: Prolegomena. S.112

das Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund maßgeblich für die Atmosphäre einer Szene. In Bezug auf Böhmes Theorie kann dabei auch innerhalb des Films die Begegnung von Subjekt und Objekt als Mittel der Atmosphärenbildung funktionieren. Die Charaktere werden zu wahrnehmenden Subjekten vor dem Hintergrund einer Szene. Der Zuschauer nimmt die harmonische Interaktion der Figuren mit ihrer Umgebung als starke atmosphärische Dichte wahr. Genauso kann aber auch die widersprüchliche Begegnung Einfluss auf die Atmosphäre nehmen, indem bewusst ein Kontrast gebildet wird.³⁰ Die Atmosphäre geht also nicht allein von der Gestaltung ihrer Träger aus, sondern wird auch durch deren Erfahren beeinflusst – im Falle des Films zunächst durch das Erfahren der Figuren.³¹

Böhme allerdings sieht den Film als reines Objekt und bezieht sich auf die subjektive Wahrnehmung des Zuschauers. Für den kann die Atmosphäre eines Films zusätzlich durch die räumliche Situation der Filmvorführung beeinflusst werden. Dabei kann ein- und derselbe Film durch unterschiedliche Erlebnisse in seiner Atmosphärenwirkung verändert werden. Ein Zuschauer, der im Kino ein kollektives Erlebnis im abgedunkelten Raum erfährt, wird den Film anders wahrnehmen, als jemand, der ihn mit Kopfhörern auf seinem Smartphone anschaut. Die Situation bildet hier einen weiteren Hintergrund, der außerhalb des Films wieder eine Atmosphäre schafft.³²

Auf den Wahrnehmungszustand des Zuschauers wird in der folgenden Filmanalyse dieser Arbeit nicht eingegangen, da sie sich auf die Filme als Werk konzentriert, ohne die momentane Situation der Filmvorführung mit einzubeziehen. Der Zuschauer an sich bleibt als subjektiver Rezipient im Mittelpunkt, wird jedoch reduziert auf eine allgemein erlebende Figur, ohne seine Umwelt zu beachten.

Im Film bieten sich zahlreiche Träger zur Evokation von Atmosphären an. Im Gegensatz zu einem unbewegten, zweidimensionalen Bild bestehen weitaus vielfältigere „medial spezifischen Gestaltungsweisen“³³. Durch diese synästhetischen Elemente des Mediums steigert sich die atmosphärische Wirkung des Werkes. Die akustischen und optischen Mittel ermöglichen es dem Film, Realität überzeugend nachzuahmen. Dadurch kann Atmosphäre beinahe mit der selben Wirkung evoziert werden, wie in realen Räumen. Die optischen Elemente des Films setzten sich aus Farbe, Licht, Kontur und Bewegung zusammen. Auf akustischer Ebene sind der Filmtone und die Filmmusik die

³⁰ Vgl. Ebd. S.116

³¹ Dabei dient das Environment der Figuren auch auf einer semantischen Ebene dazu, die Handlung zu stärken. Beispielsweise durch Wettererscheinungen, Jahreszeiten oder Tag und Nachtwechsel.

³² Absatz: Vgl. Tröhler: Filmische Atmosphären – eine Annäherung. S.16

³³ Ebd. S.15

Atmosphärenträger. Besonders intensiv ist die Wirkung des Filmtons, die stark zur Atmosphärenbildung beiträgt. Die Hintergrundgeräusche eines Raums können schneller als jedes andere filmische Gestaltungsmittel dem Publikum eine Atmosphäre vermitteln. Eine Geräuschkulisse bietet dem Zuschauer eine Orientierungshilfe, um sich in der gezeigten Szenerie schnell emotional einzufinden. Dabei können bereits leise Töne unterbewusst starke Emotionen generieren.³⁴ Über die gestalterischen Mittel des Films hinaus, nehmen auch inhaltliche Elemente Einfluss auf die Atmosphäre. Beispiele dafür sind die Figuren- und Objektkonstellationen sowie deren Handlungsräume.

Der Einsatz dieser filmischen Parameter ermöglicht es dem Filmemacher, verschiedene Atmosphären selbst zu erschaffen. Doch genauso ist es möglich, sich bereits bestehender Atmosphären zu bedienen. „Wie Wohnungen oder manche Gärten bewusst mit Atmosphärizität aufgeladen werden, so können auch ganze Stadtteile eigene Anmuten tragen.“³⁵ Durch die Wahl des Drehortes kann dessen Atmosphäre übernommen werden. Im Falle von Trier wird durch die Reduktion des Setdesigns vollständig auf bereits bestehende Atmosphären verzichtet. Er generiert sie neu – ausschließlich durch die Ausformung der Ausstattung.³⁶

Atmosphären bilden den emotionalen Hintergrund, vor dem ein Film spielt. Deren Reflexion basiert auf einer ausführlichen Filmanalyse. „Insgesamt geht es dabei um eine Sensibilität für die kleinen Dinge, die das Erlebnis ausmachen, das ein Film darstellen kann und wodurch sich bestimmte Filme und Filmsituationen in die Erinnerung einprägen.“³⁷

³⁴ Siehe dazu ausführlicher 4.1.2 Akustische Elemente: Ton als atmosphärenbildendes Mittel

³⁵ Wulff: Prolegomena. S.114

³⁶ Siehe dazu ausführlicher 4.2.2 Theaterkulisse als Filmkulisse

³⁷ Tröhler: Filmische Atmosphären – eine Annäherung. S.16

3 Lars von Trier: Die Amerika-Trilogie

3.1 Teil Eins: *Dogville*

Die Idee zu dem 2003 erschienenen *Dogville* (Länge: ca. 170 Minuten) kam Lars von Trier beim Hören der *Seeräuber-Jenny-Ballade*. Sie stammt aus dem Drama *Die Dreigroschenoper* des deutschen Dramatikers Bertolt Brecht. Darin geht es um eine Magd in einem Hotel, die von den Gästen erniedrigt wird und harte Arbeit für sie leisten muss. Als Rache kündigt sie einen Seeräuber-Überfall auf die Stadt an, bei dem Jenny schließlich die Machtposition übernehmen und den Tod aller Stadtbewohner anordnen wird:

„Und fragen: Welchen sollen wir töten?
Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen
Wenn man fragt, wer wohl sterben muss.
Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!“³⁸

Inspiziert von dieser Geschichte schuf von Trier die Figur der Grace, die sich in einer ähnlichen missbrauchten Situation wiederfindet. Jennys Aufforderung an die Seeräuber findet man fast deckungsgleich am Ende von von Triers *Dogville*. Zu seiner Inspiration durch die Ballade sagt von Trier außerdem: „Und das Rachethema sprach mich an.“³⁹

Der Film handelt von der mysteriösen jungen Frau Grace, die im Jahr 1932 überraschend in dem US-amerikanischen Bergdorf Dogville auftaucht. Sie ist auf der Flucht vor einer Gruppe Gangster. Die skeptischen Bewohner des Dorfes gewähren ihr eine zweiwöchige Probephase, in der sie sich im Dorf beweisen soll. Anschließend wird entschieden, ob sie sich der Gemeinschaft anschließen darf. Grace arbeitet für die Dorfbewohner gegen ein geringes Gehalt, bis eines Tages die Polizei mit einem Fahndungsfoto von ihr auftaucht – es ist eine Belohnung auf ihre Ergreifung ausgeschrieben. Die Dorfbewohner glauben zwar an Grades Unschuld, fordern aber als Gegenleistung für ihren Schutz härtere Arbeit von ihr. Sie wird von allen Bewohnern ausgenutzt und schließlich von Chuck, einem Vater von sieben Kindern, vergewaltigt. Gemeinsam mit Tom, einem jungen Mann im Dorf, der Grace seine Liebe gesteht, schmiedet sie einen Fluchtplan, der jedoch misslingt. Von diesem Tag an wird Grace an einer Kette gehalten, um ihre erneute Flucht zu verhindern. Sie arbeitet als Sklavin für das Dorf und wird wiederholt missbraucht und ausgenutzt. Sie bittet erneut Tom um Hilfe, der sich nach dem erfolglosen Versuch die Dorfbewohner zu besänftigen, auf Grades Seite

³⁸ Brecht, Bertolt.: *Die Dreigroschenoper*. Nach John Gays „The Baggart's Opera“. Berlin 1955. S.28

³⁹ Von Trier, Lars: Lars von Trier, Gedanken – Ideen – Inspirationen. In: *Dogville*. R.: Lars von Trier. DNK 2003. DVD Extras. S.2

stellt. Als Gegenleistung erwartet er Körperlichkeiten von ihr und als sie ihm diese verwehrt, ruft Tom die Gangster an, die das Geld auf Grace ausgeschrieben hatten. Als diese in Dogville ankommen, stellt sich heraus, dass der Gangsterchef Graces Vater ist, der ihr anbietet, die Dorfbewohner für ihre Taten zu richten. Schließlich ordnet sie seine Männer an, alle Dorfbewohner von Dogville zu töten. Sie selbst erschießt Tom. Gemeinsam mit ihrem Vater und seinen Männern verlässt Grace das niedergebrannte Bergdorf.

Die Fragen nach Moral und Schuld spielen eine entscheidende Rolle im Film. Grace lebt nach eindeutigen Wertvorstellungen von 'richtig' und 'falsch'. Sie verlässt ihren kriminellen Vater, weil sie seine illegalen Machenschaften nicht akzeptieren kann. Doch bei dem Versuch, sich von ungerechtem Verhalten abzuwenden, gerät sie in eine Situation, in der ihr selbst große Ungerechtigkeit widerfährt. Am Ende des Films scheint sie ihren Versuch, jedem Menschen mit Vergebung zu begegnen, aufzugeben und ordnet selbst den Tod von unschuldigen Kindern an.

Der Film traf auf große Resonanz und wurde ausführlich besprochen. Die Kritik fiel überwiegend positiv aus. In der Wochenzeitung *Die Zeit* wurde *Dogville* beispielsweise als „großartiger Appell an die Vorstellungskraft des Zuschauers“⁴⁰ bezeichnet. Auf den internationalen Filmfestspielen von Cannes wurde der Film für den Preis der Goldenen Palme nominiert. „[D]er Beifall für *Dogville* war bei der Premiere in Cannes so frenetisch, dass dabei selbst die für dieses Festival üblichen schrillen Töne des Missfallens untergingen.“⁴¹ Doch es gab auch negative Stimmen: „Viel mehr als die reichlich reaktionäre Aufzeichnung eines Theaterstücks mit tollen Darstellern ist [...] nicht gelungen. Dem Kino bringt das nichts.“⁴² Allerdings geht diese Meinung im großen Lob des Films unter. Nach der Fertigstellung des Films urteilt von Trier über seine Leistung: „*Dogville* ist vor allem ein Film. Und was das anbetrifft, bin ich zufrieden mit der Form und dem Inhalt und dem Schauspiel. Ich weiß, das ist kein Hip-Hop. Aber ich bin stolz darauf, dass ich – in meinen Gedanken zumindest – nicht so alt bin, wie ich mich fühle.“⁴³

⁴⁰ Nicodemus, Katja: Das Leben, ein Brettspiel. Herausgegeben von: DIE ZEIT, 23.10.2003 Nr.44. URL: <http://www.-zeit.de/2003/44/Dogville> [Zugriff: 03.12.16]

⁴¹ Hüttmann, Oliver: Theater, Theater. Herausgegeben von: SPIEGEL ONLINE, 23.10.2003. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/lars-von-triers-dogville-theater-theater-a-270920.html> [Zugriff: 19.01.2017]

⁴² Ebd.

⁴³ Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.23

3.2 Teil Zwei: *Manderlay*

Der zweite Film der USA-Trilogie, *Manderlay* (Länge: ca. 139 Minuten), wurde zwei Jahre nach *Dogville* ebenfalls in Schweden gedreht. Die Geschichte des Films lehnt sich an eine wahre Begebenheit an, die sich 1838 auf Barbados zutrug. Dort kehrten freigesprochene Sklaven zu ihrem ehemaligen Besitzer zurück und baten ihn, wieder für ihn arbeiten zu dürfen. Als dieser verneinte, töteten sie ihn und lebten wie bisher in ihren Quartieren.⁴⁴

Inhaltlich schließt *Manderlay* fast direkt an *Dogville* an. Es ist nur wenig Zeit vergangen, seit Grace und ihr Vater das zerstörte Dogville zurückgelassen haben. Inzwischen sind sie auf der Reise durch die Staaten, als sie auf das Anwesen Manderlay treffen. Als Grace dort eine Gruppe schwarzer Sklaven vorfindet, obwohl die Sklaverei vor über sechzig Jahren abgeschafft wurde, reagiert sie schockiert und beschließt zu bleiben, um die Sklaverei aufzulösen und eine Demokratie einzuführen. Ihr Vater lässt sie mit einem Teil seiner Männer zurück, die ihr mit Waffenkraft zur Seite stehen sollen. Gemeinsam leben sie auf der Plantage und arbeiten an der Baumwollernte. Im Laufe der Zeit entwickelt Grace ein sexuelles Verlangen nach einem der Schwarzen. Bei dem Versuch, die Sklaven zur Freiheit zu zwingen und ihnen die Werte der Demokratie beizubringen, stößt Grace auf Widerstand und muss feststellen, dass die Sklaven kein Interesse an Selbstbestimmung haben. Am Ende des Films wählen sie Grace zur Befehlshaberin. In diese Rolle wollen sie Grace mit den gleichen Mitteln zwingen, mit denen diese sie zum freien Leben zwingen wollte. Schließlich bleibt Grace nur die Flucht.

Der Name des Anwesens wurde, mit leicht modifizierter Schriftweise, aus dem Roman *Rebecca* (1938) von der englischen Schriftstellerin Daphne du Maurier übernommen. In dem Roman heißt ein ähnliches Anwesen Manderley. Auch lässt sich eine Verbindung zu der 1940 entstandenen Verfilmung⁴⁵ herstellen, aus der von Trier die Inspiration für das Tor des Anwesens schöpft. Weitere Inspiration lieferte, nach von Triers Aussagen, *Die Geschichte der O*⁴⁶, in der weibliche Unterwerfung und Sexualität thematisiert wird.

Auch in *Manderlay* ist die naive Moralvorstellung der Hauptfigur wieder zentraler Mittelpunkt der Handlung. Grace muss sich mit Entscheidungen auseinandersetzen, die keine eindeutig richtige oder falsche Lösung anbieten, was sie nicht akzeptieren will. Dazu

⁴⁴ Die Begebenheit wurde auch als Vorwort von *Die Geschichte der O* 1954 von dem französischen Intellektuellen Jean Paulhan veröffentlicht. Mit dem Titel: *Das Glück in der Sklaverei*. Vergleiche dazu: BROCHOLTE Andreas: „Manderlay“: Dänischer Poltergeist. Herausgegeben von: SPIEGEL ONLINE, 09.11.2005. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/manderlay-daenischer-poltergeist-a-383902.html> [Zugriff: 11.12.2016]

⁴⁵ *Rebecca* 1940. Verfilmt von dem britischen Regisseur Alfred Hitchcock.

⁴⁶ *Historie d'O* 1954. Von der französischen Schriftstellerin Anne Desclos.

von Trier: „In *Manderlay* sind weiße wie schwarze Charaktere dumm und unfähig, die Situation wirklich zu verändern oder sie auch nur zu begreifen. Es gibt bei mir keine unfehlbaren Helden, sondern nur Individuen, die nicht aus ihrer Haut heraus können.“⁴⁷ Demokratie wird am Anfang des Films von Graces Vater als „sexy it ain't“⁴⁸ bezeichnet. Von Trier stellt damit den Zusammenhang zwischen Sexualität und Politik her. Eine Verbindung, die er in Interviews wiederholt betont.⁴⁹ Im Gegensatz zu *Dogville* stößt *Manderlay* auf weitaus negativere Resonanz beim Publikum. Ein Kritikpunkt, der sich wiederholt, bezieht sich auf die inszenierte Rolle von Triers als „Schulmeister[s], der auf sehr schwierige Fragen sehr einfache Antworten kennt“⁵⁰. Auf *Kultur-extra* schrieb Frederike Schwabel:

„Man kann 'Manderlay' nun vorwerfen, der Plot sei im 2. Teil zu 'rund', das bühnen-artige Set bereits aus *Dogville* bekannt und deswegen nicht mehr innovativ genug, die Thematik zu spezifisch, die Details zu ausgefeilt - das Ganze überhaupt zu kommerziell und eines Lars von Triers nicht würdig: Fakt ist jedoch, hier wird erzählt, ohne Ausflüchte. Die Sprache folgt keiner political correctness. Und Lars von Trier schlägt - diesmal wahrscheinlich spürbar für viele - wieder einmal richtig hart zu.“⁵¹

3.3 Lars von Trier und Amerika

Zu beiden Filmen schrieb Lars von Trier das Drehbuch und übernahm die Regie. Zusätzlich bediente er teilweise selbst die Kamera. Die Bildgestaltung übernahm der britischen Kameramann Anthony Dod Mantle, mit dem von Trier bereits in vorhergehenden Filmen zusammenarbeitete.⁵² Die Hauptrolle der Grace übernahm in *Dogville* die US-amerikanische Schauspielerin Nicole Kidman. Im zweiten Teil wurde die Rolle durch ihre Kollegin Bryce Dallas Howard verkörpert.⁵³ Beide Filme sind in Kapitel mit einzel-

⁴⁷ Lars von Trier im Interview. In: Köhler, Margret: Lars von Trier. Herausgegeben von: BR-ONLINE.DE, 19.10.2005. URL: <https://web.archive.org/web/20070516060620/http://www.br-online.de/kultur-szene/film/stars-interviews/0510/05395/> [Zugriff: 26.10.2016]

⁴⁸ Graces Vater in *Manderlay* TC:00:01:18 In: *Manderlay*. R.: Lars von Trier. DNK 2005. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Film nur mit dem Titel angegeben.

⁴⁹ Lars von Trier sagte beispielsweise im Interview mit der Zeit: „Ich bin davon überzeugt, dass sich das Sexuelle und das Politische im menschlichen Bewusstsein nicht unbedingt trennen lassen.“ In: Nicodemus, Katja: Ich bin eine amerikanische Frau. Herausgegeben von: DIE ZEIT, 10.11.2005 Nr.46. URL: <http://www.zeit.de/2005/46/Trier-Interview/komplettansicht> [Zugriff: 04.12.2016]

⁵⁰ Lueken, Verena: Lars von Triers laubgesägtes Lehrstück: „Manderlay“. Herausgegeben von: FRANKFURTER ALLGEMEINE, 09.11.2005 Nr. 261 / Seite 39. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/kino-lars-von-triers-laubgesaegtes-lehrstueck-manderlay-1105173.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [Zugriff: 04.12.2016]

⁵¹ Schwabel, Friederike: *Manderlay*. Herausgegeben von: KULTUR-EXTRA, 3.11.2005. URL: http://www.kultura-extra.de/film/filme/manderlay_lars_von_trier2005.php [Zugriff: 03.12.2016]

⁵² Ebenso wie von Trier studierte Dod Mantle an der Dänischen Filmhochschule. Seit *Dancer in the Dark* (2000) arbeiten die beiden regelmäßig zusammen.

⁵³ Aufgrund von terminlichen Unstimmigkeiten konnte Kidman die Rolle nicht übernehmen.

nen Überschriften unterteilt und werden durchgehend von einem allwissenden Erzähler kommentiert.⁵⁴

Die auch mit *USA-Land of Opportunities* betitelte Trilogie, besteht nur aus den ersten beiden Filmen, da der geplante dritte Teil *Washington* nicht realisiert wurde. Die Geschichte der Hauptfigur Grace wird zwar direkt fortgesetzt, dennoch stehen die einzelnen Handlungen der Filme für sich und funktionieren auch als Einzelwerke. Im Gegensatz zu von Triers anderen Trilogien, die erst im Nachhinein als solche zusammengefasst wurden,⁵⁵ war die Amerika-Trilogie von Anfang an als Dreiteiler geplant. Von Trier greift in diesen Filmen wieder Themen auf, mit denen er sich bereits in vorhergehenden Werken beschäftigte. So spielte beispielsweise die „Opferposition der Frau innerhalb der Gesellschaft“⁵⁶ bereits in der *Goldherz-Trilogie*⁵⁷ eine große Rolle. Bisher waren von Triers Frauenfiguren jedoch unsichere Charaktere. Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen, ist Grace eine eigenständige Frau, die ihre Position stärker beeinflussen kann.⁵⁸

Als von Trier 2000 seinen Film *Dancer in the Dark* in Cannes präsentierte, kritisierte ihn ein amerikanischer Journalist. Er warf von Trier vor, einen Film über Amerika gemacht zu haben, ohne jemals dort gewesen zu sein. *Dogville* und *Manderlay* sind von Triers Reaktion auf diese Kritik:

„Ich fühlte mich provoziert, denn soweit ich mich erinnern kann, waren sie auch niemals in Casablanca gewesen, als sie *Casablanca* drehten. Ich fand die Anschuldigungen seien nicht fair. In diesem Moment entschloss ich mich, dass ich weitere Filme drehen würde, die in Amerika spielen.“⁵⁹

In seiner USA-Trilogie konzentriert sich von Triers Kritik auf die amerikanische Gesellschaft. Die Filmwissenschaftlerin Linda Badley sagt, diese Filme seien der Übergang von Triers defensiver Haltung in eine Offensive.⁶⁰ Denn nicht nur formal bilden seine Autorenfilme einen Gegensatz zum amerikanischen Mainstream-Kino, sondern auch inhaltlich wendet er sich gegen das Land. Dabei betont er Themen wie beispielsweise den Rassismus gegen Afroamerikaner, der auch aktuell in den USA ein viel thematisiertes Problem bleibt und unterstellt den Staaten Oberflächlichkeit. In seinem Film

⁵⁴ Im englischen Original wird dieser von dem britischen Schauspieler John Hurt gesprochen.

⁵⁵ So wurde beispielsweise die *Trilogie der Depression*, die sich aus *Antichrist* (2008), *Melancholia* (2010) und *Nymphomaniac I&II* (2013) zusammensetzt, erst kurz vor der Erscheinung des dritten Titels als Trilogie zusammengefasst.

⁵⁶ Jacke, Andreas: *Krisen-Rezeption. Oder was sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten*. Würzburg 2014. S.214

⁵⁷ Bestehend aus: *Breaking the Waves* (1996), *Idioten* (1998) und *Dancer in the Dark* (2000).

⁵⁸ Siehe dazu ausführlicher 4.3.2 Die Figur der Grace

⁵⁹ Von Trier: *Gedanken – Ideen – Inspirationen*. S.1

⁶⁰ Vgl. Badley, Linda: *Lars von Trier*. Champaign 2010. S.101

steht die kleine Dorfgemeinde von Dogville stellvertretend für das ganze Land. An diesem Ort werden die Werte, die mit den USA in Verbindung gebracht werden, wie beispielsweise Liberalität und Toleranz, nicht gelebt. Auch in *Manderlay* werden Parallelen zu den Staaten gezogen. Im Film versucht Grace zwanghaft eine Demokratie einzuführen – eine Position, in der sich die USA wiederholt präsentiert hat.⁶¹ Bereits der Titel, in dem die Staaten als *Land of Opportunities* bezeichnet werden, zeigt von Triers ironische Haltung. Diese tritt auch im Abspann beider Filme auf, in denen von Trier Fotografien aus der Zeit der großen Depression und von Ausschreitungen des Rassismus mit dem Song *Young Americans* von David Bowie kombiniert und damit seinen Filmen eine polemische Wendung gibt. Dadurch, dass von Trier selbst nie in den USA gewesen ist, entstehen Bilder von den Staaten, die weniger eine reale Situation, als eine „europäische Sicht“⁶² widerspiegeln. In der FAZ schrieb die Journalistin Verena Lueken über *Manderlay*: „Man kann nicht sagen, dass Lars von Trier mit seiner Meinung über Amerika hinterm Berg hielte.“⁶³ Dennoch wehrte sich von Trier 2005 öffentlich gegen den Vorwurf, in seinen Filmen Antiamerikanismus zu propagieren: „Ich bin überhaupt nicht anti-amerikanisch, das heißt aber nicht, dass ich mit der amerikanischen Politik einverstanden sein oder Präsident Bush lieben muss.“⁶⁴ Und dennoch gesteht er: „Aber da sie so mächtig sind, kann ich ruhig ein wenig sticheln, weil es mir kaum gelingen wird, Amerika ernsthaften Schaden zuzufügen, oder?“⁶⁵ In seinen Filmen lässt sich aber nicht ausschließlich Kritik gegen die USA finden. Denn ebenso wie er die amerikanische Gesellschaft kritisiert, zeigt von Trier auch durch die Position von Grace, wie illusorisch die Haltung mancher Europäer gegenüber den Staaten sein kann: „Sein filmisches Theaterstück 'Manderlay' ist jedoch mehr als eine boshafte Parabel auf den unüberwundenen Rassismus in den USA. Das angestrengt didaktische Werk knöpft sich auch das Gutmenschentum der Europäer vor.“⁶⁶

61 Beispiele sind die Einsätze des US-amerikanischen Militärs in Afghanistan oder dem Irak. Vergleiche dazu: Böhm, Andrea: Indem wir Demokratie erzwingen oder Demokraten unterstützen? Die Rolle der Demokratie in der Terrorbekämpfung. Herausgegeben von: DIE ZEIT, 07.09.2006 Nr.37. URL: <http://www.zeit.de/2006/37/Frage3-Demokratie> [Zugriff: 21.12.2016]

62 Jacke: Krisen-Rezeption. S.214

63 Lueken: „Manderlay“.

64 Von Trier im Interview. In: Köhler: Lars von Trier.

65 Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.15

66 Brocholte: Dänischer Poltergeist.

4 Atmosphären in den Filmen *Dogville* und *Manderlay*

4.1 Atmosphäre wird generiert: Filmgestalterische Mittel

4.1.1 Optische Elemente: Bildgestaltung zur Atmosphärenbildung

„Kameraarbeit ist Erzählarbeit. Filmemachen ist Geschichtenerzählen mit mehr Mitteln als nur Worten. Die Kamera gibt dem Erzählten eine Perspektive. Die Kamera drückt eine Haltung aus. Sie kann den Zuschauer von der Handlung distanzieren, sie kann ihn involvieren, sie kann karikieren, übersteigern, dramatisieren, usw. Sie kann Geheimnisse schaffen, Bedrohungen behaupten, sie kann selektiv das Geschehen fokussieren, sie kann sogar Witze machen.“⁶⁷

Die Kameraarbeit in *Dogville* und *Manderlay* ist Erzählarbeit in ihrer differenziertesten Form. Sie nutzt die Möglichkeiten des Erzählens, die der deutsche Kameramann Hanno Lentz ihr zuschreibt, in von Triers Filmen vielfältig aus. Die angespannte und unruhige Atmosphäre, die beide Filme dominiert, wird durch die Perspektive der Kamera in ihrer Evokation stark beeinflusst. Es herrschen meist bedrückende, hoffnungslose oder sogar bedrohliche Stimmungen. Und selbst in einzelnen Szenen, die anfangs harmonisch und friedlich erscheinen, bildet sich schnell ein unterschwellig negativer Kontrast. Diese Emotionalität der Filme wird auch durch andere bildgestalterische Mittel wie Schnitt und Licht beeinflusst.

a) Kamera

Eine große Rolle spielt dabei der Rhythmus der Filme, der maßgeblich durch die Bewegungen der Kamera und durch den Bildschnitt entsteht. Die erste Kameraeinstellung zeigt in beiden Filmen einen Topshot, eine direkte Aufsicht, und in *Dogville* damit gleichzeitig die vollständige Spielfläche des Films (Abb.2)⁶⁸. Badley beschreibt die Einstellung als „an omniscient space; a godlike gaze“⁶⁹. Diesen 'göttlichen Blick' von Triers nimmt nun der Zuschauer ein und sieht von oben auf die Figuren, die zu diesem Zeitpunkt noch keine Individuen darstellen, sondern nur eine unpersönliche, überschaubare Menge. Der Blick von oben suggeriert „neben Übersicht und Durchschaubarkeit aber auch gleichzeitig Distanz.“⁷⁰ Aus dieser Vogelperspektive senkt sich das Bild langsam auf das Dorf herab, bis es mit dem Detail eines Radios endet. Nun befindet sich der

⁶⁷ Lentz, Hanno: Keine Einstellung ohne Einstellung. In: Béatrice Ottersbach, Thomas Schadt (Hrsg.): Kamerabeckenkenntnisse. Konstanz 2008. S.138-150. S.141

⁶⁸ Abb.2.: Erste Einstellung von *Dogville*: Das Dorf von oben. *Dogville* TC:00:00:10 Die Einstellung wurde digital aus vielen einzelnen Bildern zusammengesetzt, was an einigen Stellen zu leicht verschobenen Perspektiven führt.

⁶⁹ Badley: Lars von Trier. S.103

⁷⁰ Hasenberg, Peter: Der gesteuerte Zuschauer. Grundlagen und Praxis der neoformalistischen Filmanalyse anhand von *Dogville*. In: Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (Hrsg.): *Dogville Godville*. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers. Marburg 2008, S.23-46. S.38

Zuschauer auf der Spielebene und kann in die Geschichte einsteigen. Diese Position des Topshots wird im Laufe des Films wiederholt eingenommen und bietet immer wieder Abstand zum Geschehen. Auch die letzte Einstellung des Films zeigt Dogville von oben.⁷¹ Dieselbe Technik wird auch in *Manderlay* wiederholt angewendet, mit dem Unterschied, dass der Opening-shot in diesem Fall nicht den Spielort etabliert, sondern nur die Autos der Gangster. Die komplette Szenerie erschließt sich dem Zuschauer erst mit Graces Erkundung derselben (Abb.3)⁷².

Diese klare, feste Einstellung bildet einen extremen Kontrast zu der bewegten Kameraführung des restlichen Films. Bis auf die Topshots wurde der Film ausschließlich mit einer Handkamera aufgenommen. Diese Form der Kameraführung, bei der die Kamera auf der Schulter des Operators aufliegt, erlaubt es dem Kameramann, jede seiner Körperbewegungen auf das Bild zu übertragen. Dadurch werden selbst 'feste' Einstellungen leicht unruhig und beginnen zu 'atmen'. Anthony Dod Mantle nutzt aber nicht nur diese Möglichkeit der Bildbewegung aus. Kamerafahrten, Schwenks und Zooms werden vielfältig eingesetzt und zusätzlich durch ihre Kombination in ihrer dynamischen Wirkung gesteigert. Es entsteht ein sehr aktives Bild, das dem Film einen unruhigen, nervösen Rhythmus gibt. Als eine der zehn Dogma-Regeln wurde die Verwendung der überbewegten Handkamera von von Trier bereits in *Idioterne* ins Extrem getrieben. Dod Mantle sah diesen Verzicht von Kameragrip als eine Hilfestellung seiner Arbeit: „Which ironically helped me [...], just to follow my instincts in relation to the story and just try and conceive with no real brick wall in my way.“⁷³ Dieser Kontrast zwischen beiden Formen der Kameraführung, den statischen Aufsichten und den lebendigen Nahaufnahmen, betont die Dramatik des Geschehens und erzeugt eine unruhige Atmosphäre. „Die Spannung zwischen Ruhe und Hektik, Überblick und Orientierungsverlust bestimmt so durchgängig die Perspektive des Zuschauers.“⁷⁴

Das bewegte Bild verweilt oft nur kurz auf einem Gesicht. Insbesondere in Zweiergesprächen zwischen Grace und einer weiteren Figur wird dieses Stilmittel eingesetzt. Ein Beispiel ist das Gespräch zwischen Grace und Tom, in dem sie gemeinsam Graces Flucht aus Dogville planen.⁷⁵ Das Bild schwenkt von Graces Gesicht zu Toms und wiederholt diese Bewegung dreimal, ohne durch einen Schnitt unterbrochen zu wer-

⁷¹ Siehe dazu ausführlicher 5. Fazit

⁷² Abb.3.: Topshot vom Anwesen Manderlay. Manderlay TC:00:33:59 Der komplette Spielraum ist erst im zweiten Kapitel zu sehen.

⁷³ Lunn, Oliver: Anthony Dod Mantle on Cinematography, Lars von Trier & Challenging Danny Boyle. Herausgegeben von: CANVAS.GROLSCH.COM, 27.01.2014. URL: <http://canvas.grolsch.com/film-works/anthony-dod-mantle-on-cinematography-lars-von-trier-challenging-danny-boyle> [Zugriff: 18.12.2016]

⁷⁴ Hasenberg: Der gesteuerte Zuschauer. S.41

⁷⁵ Dogville TC:01:42:24

den. Die Großaufnahmen der Gesichter werden nur kurz gezeigt, bevor das Bild wieder durch den Raum wandert. Es entstehen lange Bildwege, die nur unscharf den Hintergrund, größtenteils Schwärze, abfahren, um in einer neuen Einstellung zu enden. Diese schnellen Schwenks scheinen die Figuren schlecht zu 'treffen'. Badley bezeichnet diese Methode als „'pointing' the camera at the action rather than framing a scene“⁷⁶, die von Trier bereits in vorhergehenden Filmen anwendete und „that has since become a signature.“⁷⁷ Durch diese Form der Abfilmung scheint eher die Situation zwischen den beiden Figuren zu zählen, als deren individuelle Emotion. Der Zuschauer wird in die Szene hineingezogen, er muss tatsächlich zwischen den beiden hin und her blicken und bekommt die Gesichter nicht durch einen Schnitt mit einer klassischen Schuss/Gegenschuss Auflösung präsentiert. Die Atmosphäre wird ihm auf diese Weise näher gebracht und vermittelt das Gefühl von Realität.

Der optische Zoom wird in beiden Filmen sehr häufig eingesetzt. Von vielen kleinen Zooms in Gesprächssituationen bis hin zu sehr langen Zooms, die den gesamten Spielraum verbinden. Diese Form des Weitblicks wird vor allem durch die fehlenden Hauswände ermöglicht.⁷⁸ Insbesondere in Verbindung mit dem Auftauchen der Polizei in Dogville wird dieses Stilmittel eingesetzt. Grace versteckt sich in der Mine, als die Polizei ins Dorf kommt, um sie zu suchen. Für die Polizisten unsichtbar, ist Grace jedoch für den Zuschauer durch die imaginären Wände immer zu sehen. Dieser eigentlich unmögliche Blick der Polizei auf Grace wird mit schnellen, langen Zooms verbunden.⁷⁹ Die kombinierten Schwenks und Zooms sind intensive Träger der Atmosphäre der Szene: Alle Bewohner sind für den Zuschauer sichtbar, obwohl sie sich in ihre Häusern zurückgezogen haben. Durch die Bildgestaltung werden dennoch alle miteinander verbunden. Dieser Widerspruch zwischen Anwesenheit und Abwesenheit gibt der Szene eine starke atmosphärische Spannung.

Durch diesen hektischen, belebten, scheinbar unkoordinierten Blick auf das Geschehen wird die Atmosphäre der Szenen dem Zuschauer greifbarer gemacht und nahe gebracht. Es entsteht eine unruhige Emotion und das Gefühl, die Handlung der Figuren sei nicht länger durch einen Regisseur kontrolliert. Das Geschehen wird nicht durch das Bild gelenkt, sondern wirkt, als ob es auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattfinden würde. Diese Form des Filmens erinnert an dokumentarisches Arbeiten.⁸⁰

⁷⁶ Badley: Lars von Trier. S.56f.

⁷⁷ Ebd. S.57

⁷⁸ Siehe dazu ausführlicher 4.2.2 Theaterkulisse als Filmkulisse

⁷⁹ Dogville TC:00:58:07

⁸⁰ Vgl. Badley: Lars von Trier. S.57

Die unbehagliche Atmosphäre wird durch die belebte Nähe der Kamera zu den Figuren erzeugt. Der Zuschauer hat das Gefühl, sehr nah bei den Figuren zu sein und die Situationen real zu erleben. Gleichzeitig wird dadurch eine Unruhe vermittelt, die dem Publikum suggeriert, etwas sei nicht in Ordnung, und dadurch die Atmosphäre des Films stark beeinflusst.

Selten werden Bilder in *Dogville* und *Manderlay* mit klassischen Einstellungsgrößen eingerichtet. Durch Schwenks und Zooms werden diese immer wieder wie zufällig variiert. Details werden eher als Teil eines Schwenks eingesetzt, als für sich zu stehen. Ein Beispiel dafür ist die Szene in *Manderlay*, in der die ehemaligen Sklaven die Verträge bekommen.⁸¹ Anstatt die häufig gezeigten Papiere einzeln zu filmen, verbindet dod Mantle sie wiederholt mit einem Schwenk zu den Gesichtern. Auch in *Dogville* nutzt er diese verbindenden Schwenks. Am Ende des Films bricht er dann mit diesem Stil, als das Dorf auf die Ankunft der Gangster wartet.⁸² Zum ersten mal werden einzelne Details, wie Stilleben aneinander geschnitten. Gezeigt werden die Orte, an denen die Dorfbewohner normalerweise arbeiten und die zum ersten mal stillliegen. Dieser auffällige Kontrast wirkt sich deutlich auf den Zuschauer aus und erhöht die atmosphärische Anspannung des Wartens.

b) Schnitt

Die dänische Cutterin Molly Malene Stensgaard⁸³ gibt den Filmen durch den Schnitt ebenso einen Takt, wie die Kameraarbeit von dod Mantle. Besonders auffällig ist der vielfältige Einsatz von Jumpcuts und disharmonischen Anschlüssen. Dabei scheint sie gegen alle Regeln des Schnitts, die beispielsweise Roger Crittenden als „crucial for the editor“⁸⁴ bezeichnet, zu verstoßen. Er erklärt die große Bedeutung von Continuity, Bildachsen und Bewegungsrichtungen im Filmschnitt. Der Schnitt der Amerika-Trilogie wendet sich, wie das gesamte Werk von Triers, gegen die klassischen Konventionen des Filmmachens. Und auch wenn Stensgaard sich allen von Crittenden formulierten Regeln widersetzt, so stimmt sie doch in einem mit ihm überein: „The true function of editing is to respect and support the aesthetic choices made during the shooting.“⁸⁵ Stensgaard unterstützt und respektiert die Kameragestaltung der Filme nicht nur, sondern setzt deren Arbeit im Schnitt fort, sodass auch die Montage der Filme stark zur beklommenen Atmosphäre beiträgt.

⁸¹ Manderlay TC:00:17:27

⁸² Dogville TC:02:20:17

⁸³ Seit 1994 arbeitet sie als Cutterin für den Großteil von von Triers Produktionen.

⁸⁴ Crittenden, Roger: Film and Video Editing. London 1995. S.41

⁸⁵ Ebd. S.37

Vor allem bei der Bewegung von Figuren durch die Kulisse werden Jumpcuts häufig eingesetzt. Als Grace in *Manderlay* die Entscheidung trifft, sich auf dem Anwesen einzumischen, statt mit ihrem Vater abzureisen, werden durch Jumpcuts Gesprächspausen überbrückt.⁸⁶ Dabei wird nicht kontinuierlich geschnitten, sondern anti-periodisch an verschiedene Positionen des Gesprächs gesprungen. Durch die wiederholte Verwendung dieses Stilmittels gewöhnt sich der Zuschauer schnell an die nicht chronologisch geschnittenen Bilder und akzeptiert diese Besonderheit.

Als Tom Grace in *Dogville* abends an ihrem Bett besucht, hofft er auf sozialen und körperlichen Kontakt mit ihr. Die völlig übermüdete Grace, die den ganzen Tag hart gearbeitet hat, versucht ihn zufriedenzustellen und gleichzeitig loszuwerden. Sie nimmt drei verschiedene Positionen im Bett ein: auf dem Kissen liegend⁸⁷, im Bett sitzend⁸⁸ und mit dem Kopf in Toms Schoß liegend⁸⁹. Diese Bilder sind variabel aneinander geschnitten, sodass Grace mehrfach die Position ändert. Auf einen korrekten Anschluss der Bewegungen ist verzichtet, um Grades Zerrissenheit in der Bildsprache zu verdeutlichen. Durch das Springen des Bildes wird die unruhige Atmosphäre noch verstärkt. Oft wird direkt in eine Bewegung geschnitten, die kurz darauf in die richtige Position 'rutscht'. Es wirkt, als ob die Kamera noch nicht bereit wäre und noch dabei, das Bild einzurichten.

Als Grace im achten Kapitel von *Dogville* vor der versammelten Dorfgemeinschaft ihre kritische Meinung über jeden Einzelnen äußert, wird durch den Schnitt die Evokation der angespannten und beinahe bedrohlichen Atmosphäre der Szene verstärkt.⁹⁰ Alle Gesichter sind Grace zugewandt und werden eines nach dem anderen abgeschwenkt. Ohne die Unterbrechung eines Schnitts stehen die Dorfbewohner als eine Front gegen Grace. Der Schwenk des Bildes endet nicht klassisch auf einer Person, sondern wird schließlich durch einen Schnitt unterbrochen, was das Gefühl vermittelt, dass die Ablehnung gegen Grace keine Grenzen hat. Dasselbe Stilmittel wird auch am Festtisch des vierten Julis eingesetzt, als niemand seine Meinung ausspricht, aber alle offensichtlich das gleiche empfinden, nämlich Ablehnung. Die Menge steht als ein Ganzes, die Emotion geht nicht von Individuen aus.⁹¹

⁸⁶ Manderlay TC:00:03:22

⁸⁷ Dogville TC:01:20:35, 01:21:22, 01:22:01, 01:23:34

⁸⁸ Dogville TC:01:21:12, 01:21:42, 01:23:06

⁸⁹ Dogville TC:01:21:25, 01:21:30, 01:22:46

⁹⁰ Dogville TC:02:03:09

⁹¹ Dogville TC:01:09:20

Ein weiteres bildgestalterisches Mittel des Schnitts, das zur Unruhe des filmischen Rhythmus beiträgt, ist der unkonventionelle Umgang mit Bildachsen. Als Grace in *Manderlay* Malutensilien für Jim besorgt hat und seine Mutter Venus fragt, wo sie ihn finden kann, springt das Bild immer wieder über die Blickachse der beiden Figuren.⁹² Die Kamera wechselt dabei häufig die Position und dennoch verliert der Zuschauer nicht die Orientierung, sondern akzeptiert beide Standpunkte. Die Bildachse wird gar nicht erst klassisch zwischen Grace und Venus aufgebaut, sondern bereits mit dem ersten Schnitt der Begegnung durchbrochen.

Die Szene auf der Ladefläche von Bens Truck bildet im Gegensatz zum restlichen Film eine Ausnahme in der Bildsprache von *Dogville*. Es ist die einzige Sequenz, die nicht in Dogville spielt, sondern im nächsten Ort Georgetown, wo Ben die Äpfel abliefert. Die über fünf Minuten dauernde Szene besteht nur aus einer einzigen Einstellung, die dreimal durch Überblendungen geschnitten wird (Abb.5)⁹³. Die Einstellung – beginnend mit dem bereits etablierten Topshot des Dorfes – senkt sich auf die Ladefläche des Fahrzeugs und bleibt von da an statisch, ohne Zoom oder Schwenk. Am Ende hebt sich die Kamera wieder und endet in der Aufsicht. Die ansonsten einzige Bildbewegung entsteht durch das Wackeln des Fahrzeugs. Grace, die sich unter der Plane der Ladefläche versteckt, ist durch die durchsichtig gewordene Struktur der Plane zu sehen. Auch während Grace von Ben vergewaltigt wird, weicht das Bild nicht aus, sondern bleibt kompromisslos stehen. Die Brutalität der Szene wird dabei durch die Bildsprache stark verdeutlicht und die Direktheit der Darstellung steigert die atmosphärische Spannung. Durch den Gegensatz zur bewegten Bildsprache wird außerdem die räumliche Abgrenzung von Dogville zur Zivilisation betont. Allerdings gibt es aus diesem Dorf, wie auch aus der einzigen Kameraeinstellung der Szene, keinen Ausweg.

Auf die Frage, ob es stimme, dass die besten Schnitte die sind, die der Zuschauer nicht bemerkt, antwortet Stensgaard: „No, and the opposite of that is not true either. The film is always the main thing to consider, and if it's a film where a disturbing, visible language of editing is the right thing to do for the film, then it's the right thing to do.“⁹⁴ Offensichtlich sind *Dogville* und *Manderlay* Filme, die eine 'disturbing, visible language of editing' fordern.

⁹² Manderlay TC:00:42:19

⁹³ Abb.4 Grace liegt auf der Ladefläche von Bens Truck. Dogville TC:01:49:06

⁹⁴ Stensgaard im Interview. In: Berlinale, Talent Press: Dancer in a dark editing suite. Herausgegeben von TALENT PRESS, 13.02.2012. URL: <http://www.talentpress.org/story/89/3989.html> [Zugriff: 18.12.2016]

c) Licht

Dogville und *Manderlay* sind in Farbe gedreht, obwohl von Trier durch alte schwarz-weiß Fotografien der US-Regierung, die während der Depression gemacht wurden, inspiriert wurde. Er entschied sich in Farbe zu drehen, um die Distanz zum Publikum nicht stärker zu erhöhen, als dies durch die ungewöhnliche Kulisse schon geschieht. Von Trier bezeichnet die Ausstattung des Films als „merkwürdig“⁹⁵ und begründet damit seine Entscheidung für einen Farbfilm. Alles andere soll „so 'normal' wie möglich“⁹⁶ gestaltet werden, um dem Zuschauer den Zugang zum Film zu vereinfachen. „Wenn man ein Experiment durchführt ist es wichtig, nicht mehr als eine Konstante auf einmal zu verändern.“⁹⁷

Die beiden Filme, die ausschließlich künstlich beleuchtet wurden, da sie in einer Halle gedreht wurden, bedienen sich sowohl Kunst- als auch Tageslichtstimmungen. Es gibt zwei Hauptlichtsituationen: Tag und Nacht. Besonders deutlich wird dieser Unterschied durch den Bildhintergrund in *Dogville*. Nachts ist das Dorf von Schwärze umgeben, während tagsüber eine weiße Fläche als Hintergrund dient (Abb.5)⁹⁸. Dieser Hintergrund dominiert das Bild in jeder Szene aufgrund der fehlenden Hauswände. In *Manderlay* weicht von Trier von dieser Unterscheidung ab. Sowohl in Tag- als auch in Nachtszenen bleibt der Hintergrund schwarz. Jedoch hat der Untergrund des Geschehens im zweiten Film eine hellere Grundfarbe, sodass durch dessen Beleuchtung schnell eine überzeugende Tageslichtsituation imitiert wird (Abb.6)⁹⁹.

Unabhängig von dieser Grundstimmung finden sich weitere auffällige Unterschiede in der Lichtgestaltung beider Filme. *Dogville* wird von deutlich realistischeren Lichtstimmungen geprägt, auch wenn insbesondere Nahaufnahmen offensichtlich künstlich beleuchtet sind und Figuren mit klassischen 'Spitzen' oder 'Kanten' belegt werden. Die meisten Lichtquellen sind dennoch – insbesondere in den Totalen – logisch durch natürliche Elemente erklärt. So wandert beispielsweise der Schatten des Kirchturms im Laufe des Tages durch das Dorf und zeigt die Uhrzeit an. In einer Szene wird er sogar zum Zeiger einer eingeblendeten Sonnenuhr, die mit Hilfe eines Time-laps die vergehende Zeit beschreibt (Abb.7)¹⁰⁰. „Man fragt sich, ob in dieser stilisierten Umgebung

⁹⁵ Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.3

⁹⁶ Ebd. S.4

⁹⁷ Ebd. S.4

⁹⁸ Abb.5.: *Dogville* bei Tag. *Dogville* TC:02:20:56

⁹⁹ Abb.6.: *Manderlay* bei Tag. *Manderlay* TC:00:37:50

¹⁰⁰ Abb.7.: Das Dorf wird zur Sonnenuhr. *Dogville* TC:01:14:46

das Licht den Zuschauer nicht 'kalt' lassen muss“¹⁰¹, überlegt der deutsche Regisseur Richard Blank und beschreibt eine Szene des Films, die ihn „umgehauen, ja tief bewegt hat.“¹⁰² Als Grace sich mit dem blinden Jack McKay, der ihr seine Blindheit verschweigt, über Licht unterhält, öffnet sie aus Protest seine fest verschlossenen Vorhänge.¹⁰³ Obwohl die Szene bis zu diesem Moment in einer Nachtstimmung gespielt hat, fällt durch das Fenster plötzlich das goldene Licht des Sonnenuntergangs. Graces Gesicht wird in „Alpenglühen“¹⁰⁴ getaucht und es entsteht eine völlig neue, ergreifende Lichtstimmung. Diese wird noch dadurch intensiviert, dass nur McKays Haus von diesem Leuchten getroffen wird, während im restlichen Dorf weiterhin Dunkelheit herrscht. Im Gegensatz zur sonstigen Beleuchtung von *Dogville* löst dieses Licht eine starke Emotion beim Zuschauer aus. Dieser einmalige Einsatz der überirdisch verherrlichenden Lichtstimmung gibt der Szene eine ganz eigene Atmosphäre. Die Schönheit und Kraft des Bildes verdeutlichen die emotionale Bindung, die durch diese Szene zwischen Grace und einem der Dorfbewohner entsteht. Es ist ihr gelungen, auf emotionaler Ebene zu McKay durchzudringen. Ihr Erfolg wird durch das Licht verbildlicht.

Zweimal wird in *Dogville* „a tiny change of light“¹⁰⁵ durch den Erzähler angekündigt. Das erste Mal geschieht dies, als Grace von der Gemeinde akzeptiert wird und die Erlaubnis bekommt, zwei Wochen zu bleiben. Plötzlich wird das ganze Dorf mit seinen Bewohnern in ein kühleres Licht getaucht und allein Graces Nahaufnahme bleibt warm gestaltet. Für die anderen Figuren bleibt diese Veränderung unsichtbar. Diese Besonderheit – auch durch die Erklärung des Erzählers und durch die begleitende Musik betont – lässt ein unruhiges Gefühl aufkommen. Die Atmosphäre kippt sofort ins Bedrohliche, ohne dass dem Zuschauer deutlich wird, weshalb. Erst beim zweiten Auftreten dieses Phänomens wird dessen Bedeutung deutlich: Als Grace nach der Diskussion mit ihrem Vater zuerst sicher ist, die Dorfbewohner nicht zu bestrafen, beobachtet sie „another of those little changes of light“¹⁰⁶. Sie trifft die Entscheidung, das Dorf, das ihr jetzt in neuem Licht erscheint, auszulöschen. Dabei steht das Licht für die große Veränderung, die Dogville durch Grace erlebt. Schon als das Dorf sie für zwei Wochen Probezeit aufnimmt, besiegelt es sein Schicksal. Die kalte Lichtstimmung, die mit den Veränderungen auftritt, gibt den Szenen eine bedrohliche, gruselige und gnadenlose Atmosphäre, die den Zuschauer Graces Tat am Ende akzeptieren lässt.

¹⁰¹ Blank, Richard: Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films. Berlin 2009. S.207

¹⁰² Ebd S.207.

¹⁰³ Dogville TC:00:45:17

¹⁰⁴ McKay in Dogville TC:00:47:34

¹⁰⁵ Erzähler in Dogville TC:00:24:40

¹⁰⁶ Erzähler in Dogville TC:02:34:54

In der Überschrift zu Kapitel sieben wird das Geschehen mit den Worten „In which Grace finally gets enough of Dogville, leaves the town, and again sees the light of day“¹⁰⁷ angekündigt. Damit ernennt von Trier Dogville zu einem Ort, an dem es kein Tageslicht gibt, er „deklariert [...] den gesamten Ort des Geschehens zu einem unnatürlichen Ort, [...] zu einem Kunst-Ort“¹⁰⁸. Außerdem belegt er Dogville dabei mit einer negativen Atmosphäre: ein Dorf ohne Tageslicht. Es wird gleichgesetzt mit einem dunklen, unfreien Ort. Im Laufe des Kapitels stellt sich die Überschrift dann als ironischer Beitrag heraus, denn als Grace Dogville verlässt, widerfährt ihr die Vergewaltigung durch Ben und da sie sich ohne Ausnahme unter der Plane befindet, erblickt sie eines sicherlich nicht: Tageslicht.

In *Manderlay* weicht von Trier von der Imitation natürlichen Lichts gänzlich ab und reduziert sich auf künstliche Theaterbeleuchtung. Insbesondere in Nachtszenen fällt die unkonventionelle Beleuchtung auf. Wie auf einer Bühne werden die verschiedenen Orte des Geschehens mit einzelnen Spots beleuchtet, solange dort inhaltlich etwas geschieht. Als Grace in Mams Zimmer steht und die Männer ihres Vaters unten auf sie warten, gibt es zwei Lichtflecken im sonst schwarzen 'Bühnenbild' (Abb.9)¹⁰⁹. Von Trier arbeitet mit starken Kontrasten und geradezu expressionistischer Beleuchtung. Graces helle Haut und ihre beinahe überbelichtete Bluse bilden in vielen Einstellungen einen extremen Kontrast zum schwarzen Hintergrund. Dieser Dynamikumfang sorgt für spannungsvolle Bilder. Auf diese Weise wird Grace von ihrer Umgebung abgehoben. Wie der Filmwissenschaftler Andreas Jacke es beschreibt, „wird nicht nur der Kontrast zwischen den Schwarzen und Weißen verstärkt, sondern zugleich das Gefühl einer übermäßigen Dunkelheit erzeugt, die zugleich anstrengend und geheimnisvoll ist.“¹¹⁰ Die helle Beleuchtung von Grace symbolisiert Reinheit und Unschuld. Darüber hinaus spielt sie deutlich auf den christlichen Erlösungsgedanken an: „Über denen, die im Land der Finsternis wohnen,/ strahlt ein Licht auf“¹¹¹. Es entsteht eine Parallelität zum Neuen Testament, in dem die Verkündigung und das Praktizieren christlicher Werte zunächst im Märtyrertod endet.

Von Trier geht in seiner abstrakten Beleuchtung so weit, Grace in Nachtszenen mit einem Lichtspot zu verfolgen.¹¹² Er löst sie von ihrer Umgebung ab, sodass „ein schma-

¹⁰⁷ Schriftzug in Dogville TC:01:33:02

¹⁰⁸ Blank: Film und Licht. S.209

¹⁰⁹ Abb.8.: Die auffällige Theaterbeleuchtung bildet zwei Lichtspots. Manderlay TC:00:04:15

¹¹⁰ Jacke: Krisen-Rezeption. S.239

¹¹¹ Jesaja: Das Buch Jesaja. In: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980. S.807-871. S.816, Jesaja 9,1

¹¹² Manderlay TC:01:18:15

les Licht auf die Gegenwart inmitten der in Dunkel gehüllten Zukunft und Vergangenheit fällt“¹¹³. Auf diese Weise beschreibt Schmitz den Zusammenhang von Licht und Zeit: „Diese Lichtung übergreift Licht und Dunkelheit, so dass [...] das Woher und das Wohin im Dunkel bleiben und das Dasein zur Last wird“¹¹⁴. Grace befindet sich gegenwärtig in einer hoffnungslosen Situation, die auf das Hier und Jetzt beschränkt wird. Sie wird von der räumlichen Atmosphäre entfernt und gänzlich in eine abstrakte Position gebracht, die nur emotional besteht.

Die ungewöhnliche Beleuchtung und der Einsatz von starken Lichtkontrasten erzeugt unharmonische Stimmungen im Film und unterstützt die angespannte Atmosphäre. Mit seiner Lichtgestaltung gibt von Trier dem Zuschauer eine noch weniger vertraute Atmosphäre als in *Dogville*. Dennoch akzeptiert man schnell die formalen Regeln des Films und findet sich darin zurecht. Blank weist auf diese Akzeptanz auch mit Blick auf die ungewöhnliche Ausstattung hin und bestätigt: „'Realismus' und 'Regelwerk' des Filmlichts sind nicht an die Hollywoodtradition gebunden, sondern an den Autor des Films“¹¹⁵.

4.1.2 Akustische Elemente: Ton als atmosphärenbildendes Mittel

Eines der wichtigsten filmgestalterischen Mittel zum Generieren von Atmosphäre ist der Filmtone, der auch als Atmo – atmosphärischer Ton – bezeichnet wird. Laut Wulff genießt dieser auch beim Publikum „die wohl größte Bewusstheit des Atmosphärischen“¹¹⁶. Dabei geht es nicht um die Filmmusik oder die gesprochene Sprache, sondern ausschließlich um die Geräuschkulisse, die eine Szene untermalt. Als Beispiel nennt Wulff einen Bahnhof, dessen Atmo sich unter anderem aus dem Geräusch ein-fahrender Züge, Lautsprecherdurchsagen und rollender Gepäckwagen zusammensetzt.¹¹⁷ Dabei wird also wieder auf den Erfahrungswert des Zuschauers gesetzt, der die Kombination dieser Geräusche mit einer bekannten Situation assoziieren kann. „Wollen Filme einen realitätsnahen Eindruck erzielen, so müssen sie unsere spezifischen akustischen Umwelten imitieren.“¹¹⁸ Mit der Atmo wird der Zuschauer durch die Szenen geleitet. Der Filmtone erleichtert dem Publikum den Einstieg in den Film und hilft

¹¹³ Schmitz, Hermann: Zeit und Licht zwischen Heidegger und Einstein. In: Gernot Böhme, Reinhard Olschanski (Hrsg.): Licht und Zeit. München 2004. S.25-37. S.29

¹¹⁴ Ebd. S.30

¹¹⁵ Blank: Film und Licht. S.211

¹¹⁶ Wulff: Prolegomena. S.114

¹¹⁷ Wulff: Prolegomena. S.114

¹¹⁸ Wulff: Prolegomena. S.114

ihm, sich in der neuen – bei von Trier vor allem ungewohnten – bildlichen Umgebung zurechtzufinden.

Die erste Einstellung von *Dogville*, die von oben auf das Dorf blickt, zeigt alle Bewohner, die sich durch ihre Häuser bewegen. Sie gehen ihren Arbeiten nach und die Kinder spielen ein Hüpfspiel. Langsam senkt sich das Bild und verengt sich immer weiter. Erst nach 44 Sekunden endet die Musik und geht sehr harmonisch in die Atmo über: das Radio in Toms Haus, die Schritte von Olivia und das Bürsten des Besens, mit dem Martha die Kirche fegt. Zu hören sind nur noch die Tätigkeiten, die im verengten Bild zu sehen sind. Im gleichen Maß wie sich das Bild auf die Handlungsebene begibt, steigt der Ton in die Handlung mit ein. In dieser ersten Szene, dem Prolog des Films, setzt sich die Atmo aus den Alltagsgeräuschen von *Dogville* zusammen.¹¹⁹ Als Tom sein Haus verlässt, ist zum ersten mal leise Vogelgezwitscher zu hören. Dieses Geräusch – vom Zuschauer nicht bewusst wahrgenommen – vermittelt das Gefühl, dass Tom, obwohl er sich in der Kulisse nur ein paar Schritte bewegt hat, jetzt nicht mehr im Haus, sondern im Freien ist. Weitere Geräusche der Szene sind: Schritte der Bewohner, Sprünge der Kinder, das Öffnen und Schließen von Türen, das Läuten der Glocke, das Kratzen der Harke im Garten, das Schleifen der Gläser, Bens Wagen, der entfernte Hall der Pfahlramme im Tal und das Pfeifen des Windes in den Bergen. Die Szenerie von *Dogville* wird auf der akustischen Ebene etabliert und die friedliche Atmosphäre des Dorfes durch die Atmo unterstützt. Es entsteht die Geräuschkulisse eines ruhigen Abends, unaufgeregt und ereignislos: Ein Abend wie jeder andere in diesem Dorf. Die Veränderung dieser friedlichen Atmosphäre, die durch Graces Ankunft ausgelöst wird, wird zuerst auf akustischer Ebene angekündigt: Die Schüsse aus dem Tal sind die erste Unterbrechung der gewohnten Geräuschkulisse des Dorfes.¹²⁰

Auch der erste Topshot von *Manderlay* weist einen ähnlichen Umgang mit Ton auf. Mit der sich senkenden Kamera ertönt leise das Geräusch der fahrenden Autos, das lauter wird, je näher das Bild ihnen kommt.¹²¹ Die Musik endet, als das Bild auf der Handlungsebene angekommen ist und Vogelgezwitscher und Grillen dominieren die Atmo. Neben anderen Geräuschen (Autotüren, Schritte, Feuerzeuge) prägt diese natürliche Umgebung besonders stark die Atmosphäre der Szene. Wieder dient der Ton dazu, den Zuschauer in die Szenerie einzuführen und eine ruhige und entspannte Atmosphäre zu evozieren, die später gebrochen werden kann.

¹¹⁹ Prolog von *Dogville* TC:00:00:02 bis TC:00:07:49

¹²⁰ *Dogville* TC:00:08:25

¹²¹ *Manderlay* TC:00:00:36

Das Motiv von Vogelgezwitscher und anderen Naturgeräuschen wird in beiden Filmen häufig eingesetzt. Böhme spricht über die Wahrnehmung von „Naturdingen“¹²² und schreibt über deren Geräusche: „Der Ton ist nicht nur ein Ton bestimmter Tonhöhe, sondern enthält einen Charakter.“¹²³ In *Manderlay* und *Dogville* enthält das Vogelgezwitscher einen freundlichen und unschuldigen Charakter und prägt vorwiegend positive Stimmungen. Es tritt als Träger einer immer wieder ähnlichen, eher angenehmen Atmosphäre auf und begleitet ruhige Situationen. Szenen mit Vogelgezwitscher werden teilweise sogar durch den Off-Erzähler positiv angekündigt – „the next day was a beautiful day in Dogville“¹²⁴. Weitere Naturelemente tauchen in der Akustik der Filme in Form von Wettererscheinungen auf. Böhme erklärt: „[M]it dem Ausdruck Atmosphäre haben wir das Phänomen bezeichnet, das die Verwandtschaft von Wetter und Gefühl trägt.“¹²⁵ Auch in diesem Fall wird das Geschehen durch den Erzähler angekündigt: „It had started to rain and the wind had become a regular gale.“¹²⁶ Dabei sind Regentropfen und pfeifender Wind zu hören und Tom macht seine Jacke zu. Das Wetter wird aber nur auf der akustischen Ebene verändert, im Bild ist kein Regen zu sehen. Nur durch diese Imitation des Wetters entsteht in der Szene schnell eine düstere Atmosphäre.

Die Atmo ist eines der wenigen Elemente, die in den stark verfremdeten Filmen die Illusion von Realität aufrecht erhalten. Die Geräusche evozieren für den Zuschauer das Gefühl, sich tatsächlich in einem Bergdorf zu befinden und tragen über die Verwirrung der optischen Gestaltung hinweg. Dabei dient das Atmosphärische des Tons dazu, die emotionale Bindung zu den Charakteren und zum Geschehen zu vertiefen.

Zusätzlich zur Atmo wird die Atmosphäre der Filme auf der akustischen Ebene auch durch die Filmmusik unterstützt. Von Trier bedient sich in *Dogville* klassischer Komponisten wie Antonio Vivaldi und Giovanni Battista Pergolesi, während für *Manderlay* der dänische Filmmusikkomponist Joachim Holbek originale Stücke komponierte. Die Musik wird in beiden Filmen durch Streicher dominiert und trägt durch ihren klassischen Charakter eine bedeutungsschwere Gewichtigkeit. Vorwiegend werden die Kapitelüberschriften sowie einleitende Szenen, in denen der Erzähler die Situation etabliert, mit Musik unterlegt. Dabei dient sie dem Zuschauer als Einführungshilfe in die Atmo-

¹²² Böhme, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1992. S.134

¹²³ Ebd. S.135

¹²⁴ Erzähler in *Dogville* TC:00:25:49

¹²⁵ Böhme, Gernot: Das Wetter und die Gefühle. Für eine Phänomenologie des Wetters. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hrsg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie. Berlin 2011, 153-166. S.155

¹²⁶ Erzähler in *Dogville* TC:00:08:02

sphäre der jeweiligen Szene und verstummt zumeist mit dem Fortschreiten der Handlung.¹²⁷ Im Kontrast zu den leichten Überleitungen, die durch die Musik gebildet werden, wirken andere Szenen durch die Abwesenheit von Musik in ihrer Spannung gesteigert. Ein Beispiel findet sich im dritten Kapitel von *Dogville*: Als sich die Dorfbewohner zur Versammlung zusammenfinden, wird die Einleitung des Erzählers mit Vivaldis Violinkonzert unterlegt, was der Szenerie eine leichte Atmosphäre gibt. Die Worte des Erzählers implizieren eigentlich eine ernstere Stimmung: „It was in complete silence that the people of Dogville turned up for the meeting“¹²⁸. Aber es herrscht eben nicht 'complete silence', wodurch die Spannung, die durch die Situation und den Erzähler entsteht, reduziert wird. Als Tom zu sprechen beginnt und es um die Entscheidung geht, ob Grace im Dorf bleiben darf, verstummt die Musik. Der Zuschauer rückt dadurch näher an das Geschehen und das Gefühl der Realität und damit die Spannung der Szene wird erhöht. Grace verlässt die Versammlung, um die Dorfbewohner nicht in ihrer Entscheidung zu beeinflussen und findet Geschenke, die diese ihr hinterlegt haben. Mit der positiven Wendung setzt wieder die Musik ein, Grace fühlt sich angenommen und akzeptiert – „Grace had friends in Dogville“¹²⁹. Als sie dann unsicher auf den letzten Glockenschlag wartet, der ihr mitteilt, ob sie bleiben darf oder nicht, bleibt die Musik erneut aus. Es ist nur das Pfeifen des Windes in den Bergen zu hören. Erst mit dem letzten Schlag, der Dogville zu ihrem neuen Zuhause macht, setzt die Musik wieder ein. Dabei hat die Musik, ebenso wie der Schnitt, die Funktion, die durch die Bildgestaltung generierte Atmosphäre zu unterstützen. Die Nähe des Zuschauers zu den Figuren, die durch die bewegte Kameraführung etabliert wird, verstärkt sich noch durch die Abwesenheit von Musik. Der deutsche Komponist Anselm Kreuzer weist auf diese Verwendung von Filmmusik am Beispiel des Films *Rosemary's Baby*¹³⁰ hin, wo ebenfalls mit dem bewussten Verzicht von Musik gearbeitet wird: „Musik ist hier [...] ein Element der Dramaturgie und nicht nur einfach Mittel zum vordergründig-direkten Hervorrufen von Emotionen.“¹³¹

127 Beispielsweise der Beginn des dritten Kapitels in *Dogville* TC:00:43:04, oder der Beginn des vierten Kapitels in *Manderlay* TC:00:50:43

128 Erzähler in *Dogville* TC:00:48:16

129 Erzähler in *Dogville* TC:00:51:17

130 *Rosemary's Baby* 1968, USA. Regie führte Roman Polanski.

131 Kreuzer, Anselm: *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Konstanz 2009. S.66

4.2 Atmosphärenwirkung der Umgebungsqualitäten

4.2.1 Raumsemantik

„Der Film musste an einem isolierten Ort spielen. [...] Ich beschloss, dass Dogville in den Rocky Mountains spielen sollte, denn wenn man noch niemals dort gewesen ist, dann klingt allein der Name fantastisch. Welche Berge sind denn nicht felsig? Bedeutet das, dass diese Berge ganz besonders felsig sind, felsiger als felsig? Für mich klingt das wie ein Name, den man sich für ein Märchen ausdenken würde. Und ich beschloss, dass die Geschichte während der Depression spielen würde. Das würde für die richtige Atmosphäre sorgen.“¹³²

Mit diesen Worten begründet von Trier seine Entscheidung, *Dogville* während der großen wirtschaftlichen Misere in den Rocky Mountains spielen zu lassen. Als Grund nennt er schon hier den Einfluss auf die Atmosphäre des Films. Denn neben den gestalterischen Mittel eines Films, wirkt sich auch dessen Raumsemantik auf die Emotionalität aus. Sie gebe der Szene einen Rahmen, der, so beschreibt es der Architekt Wolfgang Meisenheimer, die gestaltete Szene vom Alltag trenne.¹³³ Im Abspann von *Dogville* zeigt von Trier originale Fotografien aus der Zeit der Depression in Amerika. Davor wird im Film hauptsächlich durch gesprochene Worte auf die Situation hingewiesen: Schon im einleitenden Text beschreibt der Erzähler die Häuser des Dorfes als von Armut geprägt: „Most of the buildings were pretty wretched, more like shacks frankly.“¹³⁴ Kurz darauf erwischt Chuck seinen Sohn dabei, wie er dem Hund einen Knochen mit etwas restlichem Fleisch daran gibt. Er schimpft ihn aus und fragt, wann die Familie das letzte mal Fleisch gesehen habe. An Tom gewandt fügt er hinzu: „These are wicked times Tom Edison, soon there will be folks by with even less then us.“¹³⁵

Das Dorf Dogville ist nicht nur in den 'felsiger als felsigen' Bergen gelegen, es ist außerdem eine Sackgasse. Als Tom gefragt wird, wohin die Straße führt, antwortet er bildlich gesprochen für das Dorf und das Leben seiner Bewohner: „Where is this road headed to? – Nowhere, it's a dead end.“¹³⁶ Auch die alte Silbermine, die an lange vergangenen Wohlstand erinnert, ist stillgelegt – ebenso die Mühle, die nicht mehr genutzt wird. Die nächste Stadt Georgetown bildet einen Kontrast zu Dogville: dort werden die Gläser und Äpfel des Dorfes verkauft, finden Vorträge statt, ist das Bordell und von dort kommt der Sheriff. Doch Graces Versuch, dorthin zu fliehen, misslingt und sie landet wieder in Dogville. „Es gibt kein Stadtoberhaupt in Dogville, keinen Vertreter des Ge-

¹³² Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.2f.

¹³³ Meisenheimer 2004, S.61. Zitiert nach: Rauh: Die besondere Atmosphäre. S.247f.

¹³⁴ Erzähler in Dogville TC:00:00:36

¹³⁵ Chuck in Dogville TC:00:03:00

¹³⁶ Gangster und Tom in Dogville TC:00:11:49

setztes, keinen Priester als Vertreter der Religion. In allem sind die Bewohner auf sich angewiesen.“¹³⁷ In seiner Isolation befindet sich Dogville in einem von Staatlichkeit und rechtlichen Strukturen losgelösten Zustand. Graces Urteil über ihr eigenes Handeln und das ihrer Mitmenschen muss sich keiner Überprüfung unterziehen. Sie misst Verhaltensweisen nur an ihren eigenen Werten. Alle Entscheidungen im Dorf werden in der Gemeinschaft getroffen, beruhen aber auf emotionalen Meinungen der einzelnen Bewohner und nicht auf rechtlichen Grundlagen. So zum Beispiel die Entscheidung, Grace als Strafe für ihren Fluchtversuch an die Kette zu hängen.

Auch *Manderlay* wird während des Abspanns durch Fotografien deutlich in einen historischen Kontext gesetzt. Diesmal sind unter anderem Bilder von Schwarzen in den USA zu sehen, Ausschreitungen des Rassismus und Mitglieder des Ku Klux Klans.¹³⁸ Mit der Entscheidung, diese Bilder an seine Filme anzuhängen, stellt von Trier ganz bewusst eine direkte Verbindung zwischen seinen fiktionalen Geschichten und der realen Geschichte der USA her. Sie beschränken die Interpretationsfreiheit des Zuschauers und zeigen deutlich, welche Assoziation der Regisseur hervorrufen möchte. Auf diese Weise wird rückwirkend die Atmosphäre der Filme nochmal stark beeinflusst. Sie drängt sich wie ein bitterer Nachgeschmack auf. Die Verbindung zur Realität verhindert, dass der Zuschauer am Ende des Films diesen als Unterhaltung abhaken und zur Tagesordnung übergehen kann. Lars von Trier erhebt den Finger gegen den Zuschauer als wolle er sagen: Und so sieht es in der Welt aus, wenn jemand so handelt wie die Bewohner von Dogville.

Mit den Schauplätzen seiner Trilogie wagt sich von Trier an die Gebiete der Staaten, in denen die Konflikte, auf die er hinweisen möchte, besondere Auswirkungen zeigten. Das Anwesen Manderlay liegt im Bundesstaat Alabama, einer der US-amerikanischen Südstaaten, die sich vor allem durch die bis 1865 erlaubte Sklavenhaltung auszeichneten. Die Baumwollplantage, die das Vermögen einer weißen Familie repräsentiert, gehört nicht den Sklaven, sondern deren Herrin. Als sich die Besitzverhältnisse im Film ändern, verliert das Anwesen durch die gescheiterte Ernte und den Sandsturm an Wert. Schon zu Beginn des Films wird der Ort durch Floras Worte negativ belegt: „Surely you heard of slaves. That's what we is at Manderlay. This godforsaken place.“¹³⁹ Ebenso wie Dogville ist Manderlay ein abgelegener Ort. Das Anwesen ist durch einen Zaun von der Außenwelt abgetrennt, der allerdings nicht das eigentliche Hindernis darstellt, Manderlay zu verlassen – “how dumb do you think we are? Too

¹³⁷ Hasenberg: Der gesteuerte Zuschauer. S.39

¹³⁸ Manderlay TC:02:07:46

¹³⁹ Flora in Manderlay TC:00:03:12

dumb to build a ladder if we really wanted to get away?“¹⁴⁰. Was die Sklaven aufhält, sind mentale Grenzen und der fehlende soziale Kontakt mit der Außenwelt. Dieser besteht nur durch den Falschspieler und die Händler, die die Baumwolle abholen und „the plantations only real contact with the outside world“¹⁴¹ darstellen. Genau wie im ersten Teil sind die Figuren auf sich allein gestellt, ohne Vertreter des Gesetzes.

Die Atmosphäre der Szenerie wird auch durch die Namensgebung des Anwesens und die damit in Verbindung gebrachten Thematiken geprägt. Badley beschreibt den Titel des Films als „metacinematic beginning [of the story], which alludes to the film's underlying mythologies and themes.“¹⁴² Dabei bezieht sie sich neben du Maurier und Hitchcock auf Richard Fleischers *Mandigo* (1975) und *Gone with the Wind* (1939). Auch durch diese Assoziation wird der Film in einen Kontext gesetzt, der den Blick des Zuschauers im Vorhinein prägt. Die sich daraus ergebenden Erwartungshaltungen beeinflussen die atmosphärische Emotionalität die sich bereits vor dem Ansehen des Films bildet. Auf diese Weise bedient sich von Trier dann doch einer Form von vorgefertigter Atmosphäre. Laut Badley bezeichnet schon der Titel den Film als „throwback, a trauma memory, and a haunting, an uncanny imprint in the cultural memory that will never be erased.“¹⁴³

4.2.2 Theaterkulisse als Filmkulisse

„Das Theater ist ein soziologisches Gebilde, wie uns die moderne Wissenschaft lehrt, die sich jetzt auch dieses ursprünglichsten Spielzeugs der Künste bemächtigt. Aus einer Vielfalt der Kräfte tritt seine Wirkung zusammen, und sie fordert die vollkommenste Harmonie unter den schöpferischen Gliedern des Gesamtwerks, damit dieses den Ausdruck der Kunst gewinne.“¹⁴⁴

Die Vielfalt der Kräfte, die in ihrer harmonischen Kombination das Gesamtwerk zum Kunstwerk machen, wie der Regisseur Douglas Sirk es beschreibt, wendet von Trier in seinen 'Theaterfilmen' in neuem Kontext an. Er verzichtet auf die klassischen Mittel des Films, die dieser – im Gegensatz zum Theater – bieten kann. Der Filmschnitt ermöglicht es, eine Geschichte innerhalb kurzer Zeit an verschiedensten Orten spielen zu lassen: in Gebäuden, in der freien Natur, in sich bewegenden Fahrzeugen, im Wald, am Strand oder in unterschiedlichen Ländern. „Film ist zunächst einfach die technische

¹⁴⁰ Wilhelm in *Manderlay* TC:02:00:50

¹⁴¹ Erzähler in *Manderlay* TC:00:50:17

¹⁴² Badley: Lars von Trier. S.124

¹⁴³ Ebd. S.124

¹⁴⁴ Sirk, Douglas: Ensemble-Gestaltung (1929). In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hrsg.): *Imitation of Life*. Ein Gespräch mit Jon Halliday. Frankfurt am Main 1997. S.199-200. S.199

Möglichkeit, die äußere Wirklichkeit in einem bewegten Bild festzuhalten.“¹⁴⁵ Von Trier reduziert seine Filme um diese Möglichkeit und wählt bewusst die beschränkten Möglichkeiten des Theaters:

„Ich wurde davon inspiriert, dass ich Theateraufführungen im Fernsehen vermisste. Das war sehr beliebt als ich jung war. Man nahm das Stück aus dem Theater und verpackte es auf eine neue Weise, steckte es in eine andere Umgebung, manchmal ging man sehr abstrakt ans Werk. Auf Theater im Theater bin ich nicht so scharf. Aber im Fernsehen oder auf Film – das will ich immer gern sehen.“¹⁴⁶

Die Filme der Amerika-Trilogie spielen in einer klassischen Theaterkulisse. Nur der Blickwinkel, der durch die Betrachtung mit der Kamera entsteht, unterscheidet sich stark von dem Blick des Publikums auf eine Bühne. Die in *Dogville* mit weißen und in *Manderlay* mit schwarzen Linien gekennzeichneten Bereiche ersetzen Häuser, Straßen und Pflanzen. Mit Titeln sind alle Orte beschriftet, wie auch die 'Old Lady's Bench' oder der Brunnen 'Lucifer's Well'. Bis auf wenige Möbelstücke, einen Apfelbaum und einen Felsen, der die Rocky Mountains ankündigt, besteht Dogville nur aus einer grauen Ebene, an deren Kante sowohl das Dorf als auch das 'Spielfeld' endet. Wenn Figuren oder Autos von außerhalb des Dorfes kommen, steigen sie über diese Kante ins Bild (Abb.10)¹⁴⁷. In *Manderlay* setzt sich die Ausstattung aus etwas mehr Elementen zusammen. Neben dem Zaun, der das Anwesen eingrenzt, gibt es den großen Tempelportikus der 'Mansion', eine Treppe in den ersten Stock, sowie ein Zimmer im ersten Stock, einzelne Wände, Fenster und Baumstämme. In beiden Filmen kommen vereinzelt Elemente der Natur vor, wie beispielsweise Sand, Nebel, Schnee oder Herbstblätter. Alle restlichen Elemente werden durch die Pantomime der Schauspieler dargestellt. Beim Öffnen einer imaginären Tür beispielsweise greifen sie nach der Klinke und auf der akustischen Ebene ist ein Knarren zu hören. Als in *Manderlay* die Bewässerungsrinne gebaut wird, laufen die Kinder dem fließenden Wasser nach und die Schleusen werden geöffnet, ohne dass tatsächlich Wasser im Bild zu sehen ist (Abb.11)¹⁴⁸.

Dennoch bleibt nicht viel vom Bühnenbild übrig, und so zeigen die Filme „lediglich einen schwarzen Boden mit ein paar Schauspielern drauf“¹⁴⁹. Diese Reduktion im Setdesign ermöglicht der Kamera, wie bereits erwähnt, Dinge mit Blicken zu verbinden, die eigentlich durch Hauswände getrennt wären. Als die Polizei nach Dogville kommt, ziehen sich die Dorfbewohner in ihre Häuser zurück, während Grace sich in der Mine

¹⁴⁵ Germann, Lukas: Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik. Berlin 2016. S.30

¹⁴⁶ Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.5f.

¹⁴⁷ Abb.9.: Grace und Chuck kommen über die Kante. Dogville TC:01:16:48

¹⁴⁸ Abb.10.: Die Bewässerungsrinne der Plantage. Manderlay TC:01:17:36

¹⁴⁹ Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.21

versteckt.¹⁵⁰ Obwohl alle räumlich voneinander getrennt sind, sind sie doch in einer Einstellung gemeinsam zu sehen und in der Szene alle gleich präsent. Auf diese Weise werden die Schauspieler, die alle immer auf der Bühne sind, zu Komparsen der unterschiedlichen Szenen.

Auch in *Manderlay* werden durch diese bildliche Besonderheit Situationen auf eine eigentlich unmögliche Weise miteinander verbunden. Als Grace den Brief findet, den die weiße Familie als Hilferuf vom Anwesen schmuggeln will, entsteht eine Bildkombination die, ähnlich einer Einblendung, Bild und Inhalt verbindet.¹⁵¹ Im Vordergrund ist Grace zu sehen, wie sie den Brief liest, während im Hintergrund – eigentlich durch eine Hauswand getrennt – die weiße Familie abwartet. Dabei wird das Geschehen immer sofort bildlich in den Kontext des Figurenensembles gesetzt, was kontinuierlich Spannung erzeugt. Noch verstärkt wird diese Spannung dadurch, dass nur der Zuschauer durch die imaginären Wände sehen kann, während den Figuren dieser allwissende Blick verwehrt bleibt. Als Grace in *Dogville* von Chuck vergewaltigt wird, sind alle Dorfbewohner und die Polizisten anwesend (Abb.12)¹⁵². Während für den Zuschauer ein Bild entsteht, indem Grace in mitten dieser Gruppe auf dem Boden missbraucht wird, bleibt die Aktion für die übrigen Figuren doch unsichtbar. Die brutale Atmosphäre der Szene wird durch dieses scheinbar gleichgültige Verhalten der Anderen verstärkt. Hier wird die Thematik des Films bildlich zusammengefasst: Die Dorfbewohner können nicht sehen welches Unrecht Grace widerfährt, obwohl es so offensichtlich zu sein scheint. Bis zum Schluss bleiben sie blind, auch wenn sie sich nicht mehr durch Hauswände rechtfertigen können. Die deutsche Literaturwissenschaftlerin Annette Bühler-Dietrich sieht diese Blindheit als Akzeptanz an: „Die kommunale Zustimmung zu dieser später sanktioniert vollzogenen Vergewaltigung wird so bereits in deren erster filmischer Darstellung sichtbar.“¹⁵³

Die Filme erzeugen so eine Atmosphäre, die das Leben noch abgeschiedener und eingesperrter wirken lässt. Es gibt keinen Ausweg aus Graces Situation und keinen Rückzugsort. In *Dogville* gibt es keine unbekannten Ecken – nichts, was dem Zuschauer verborgen bleibt. Es wird das Gefühl generiert, dass es auch für die geistige Entwicklung der Bewohner nichts Neues gibt, keinen 'erweiterten Horizont'. In *Dogville* leben nur diese fünfzehn Menschen und niemand sonst. Aber diese Fünfzehn sind eben im-

¹⁵⁰ *Dogville* TC:00:58:07

¹⁵¹ *Manderlay* TC:00:50:20

¹⁵² Abb.11.: Grace wird von Chuck vergewaltigt. *Dogville* TC:01:31:14

¹⁵³ Bühler-Dietrich, Annette: Theater im Film – Film als Theater. *Dogvilles Formen der Intermedialität*. In: Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (Hrsg.): *Dogville Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Marburg 2008, S.73-86. S.76f.

mer anwesend. So einsam und abgeschieden Dogville als Dorf auch sein mag, die Bewohner haben keinen privaten Moment und sind nie für sich. Jede Handlung und jede Entscheidung wird dabei in den Kontext des Figurenensembles gesetzt. Die Gruppe wird aber auch von der Außenwelt isoliert.

Von Triers Entscheidung, auf die filmische Illusion von Wirklichkeit zu verzichten, wurde von Brechts epischem Theater inspiriert.¹⁵⁴ Der Zusammenhang zwischen seinem minimalistischen Setdesign und Brechts Theatertheorie wird von Kritikern und Rezipienten immer wieder thematisiert. Dabei geht es um die gezielte Verfremdung der Darstellung, die den Zuschauer weit genug vom Geschehen distanzieren soll, um ihm ein rationales Urteil zu ermöglichen. Durch die neue Betrachtung einer bekannten Situation, soll diese in Frage gestellt werden. Brecht beschreibt diesen Effekt des epischen Theaters so:

„Gesucht wurde eine Art der Darstellung, durch die das Geläufige auffällig, das Gewohnte erstaunlich wurde. Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden. Wurden die darzustellenden Vorgänge nämlich fremd gemacht, so verloren sie nur eine Vertrautheit, die sie der frischen, naiven Beurteilung entzogen.“¹⁵⁵

Dabei drängt sich diese Verfremdung in *Dogville* dem Zuschauer bereits mit dem ersten Bild auf. Badley zieht hier die Parallelen zu Brecht: „*Dogville* opens with an impossibly high overhead shot, literalizing Brechtian distanciation.“¹⁵⁶ Auch durch die erklärenden Worte des Off-Erzählers – ebenfalls ein Element Brechtschen der Epik – wird eine Distanz aufgebaut, die deutlich macht, dass es sich um eine erzählte Geschichte handelt und nicht um Realität. Doch trotz der filmischen Mittel der Verfremdung, nimmt der Zuschauer bei von Trier schnell eine emotionale Haltung ein, die ihn von der von Brecht erwünschten, kritischen Position entfernt. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die ergreifenden Atmosphäre der Filme deren Authentizität beeinflusst. Denn obwohl ein so ungewohntes Bild präsentiert wird, „entwickelt der mehr als dreistündige Film, dank seiner Filmsprache in dieser artifiziellen Umgebung einen erstaunlichen emotionalen Sog.“¹⁵⁷ Böhme geht in seinen *Essays zur neuen Ästhetik* so weit, Brechts Versuch, die Kunst von der Kunst zu entfernen und ins Leben zu führen, als gescheitert zu bezeichnen. Dessen Desillusionierung des Theaters habe diese Form nur erneut zum Kunstwerk erhoben und es dadurch auratisiert.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Lars von Trier sagt über seine Inspiration: „Außerdem ließ ich mich von Bertolt Brecht und seiner typischen Art vom ganz einfachen, stark zurückgenommenen Theater beeinflussen.“ In: Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen

¹⁵⁵ Brecht, Bertolt: Neue Techniken der Schauspielkunst etwa 1935-1941. In: Suhrkamp Verlag (Hrsg.): Bertolt Brecht. - Gesammelte Werke. Band 15. Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main. 1967. S.337-388. S.372

¹⁵⁶ Badley: Lars von Trier. S.103

¹⁵⁷ Flemming, Antje: Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper. Berlin 2010. S.114

¹⁵⁸ Vgl. Böhme: Atmosphäre. S.28

Durch die Gestaltung der reduktionistischen Bühne wird die volle Konzentration des Zuschauers auf die Charaktere gelenkt. Von Trier versucht damit zu erreichen, „dass man sich stärker auf die Figuren konzentriert. Die Häuser sind deshalb nicht da, damit man nicht von ihnen abgelenkt werden kann.“¹⁵⁹ Er ist überzeugt, dass diese ungewöhnliche Gestaltung vom Zuschauer schnell akzeptiert wird: „[N]ach einer Weile werden sie [die Häuser] auch von niemandem im Publikum vermisst, weil man eine Vereinbarung getroffen hat, dass sie niemals auftauchen werden.“¹⁶⁰ Und tatsächlich leiden die beiden Filme nicht unter der Reduktion, sondern gewinnen dadurch an Spannung. Auch wenn *Dogville* und *Manderlay* „nicht mit dem Anspruch an Authentizität oder auch nur an den Versuch der Abbildung von Wirklichkeit gedreht“¹⁶¹ wurden, so fehlt es den Filmen dennoch nicht an Authentizität. Der Zuschauer erkennt umgehend, dass es sich nicht um reale Gebäude handelt und akzeptiert dennoch die Realität des Geschehens, nimmt die Figuren in ihrer Existenz ernst. Von Trier gelingt es auf diese Weise vielleicht sogar besser, ergreifende Emotionalität auf die Leinwand zu bringen, als es mit der Abbildung von illusionistischer Wirklichkeit möglich wäre.

4.3 Atmosphären der Inhalte und die Figurenkonstellation

4.3.1 Die Bedeutung der Ironie und die Rolle des Off-Erzählers

Die Filme *Dogville* und *Manderlay* beginnen mit der Erzählstruktur eines Romans. Die Titel der Filme werden wie eine erste Seite aufgeschlagen: Schwarze Schrift auf weißem Hintergrund mit einem Untertitel, der über die Anzahl der Kapitel informiert (Abb.12)¹⁶². Jedes der Kapitel wird erneut mit einer derartigen Titelseite begonnen, auf der jeweils eine kurze Zusammenfassung des Geschehens steht. Auf diese Weise wird der Zuschauer durch den Film geführt. Zusätzlich zu der visuellen Steuerung wird die Geschichte auditiv durch den allwissenden Off-Erzähler begleitet. Mit der ersten, alles überblickenden Kameraeinstellung von oben steigt auch der Erzähler in den Film ein und beginnt diesen mit einer klassischen Einleitung. Er erklärt die Handlung, kommentiert das Geschehen und weiß bereits im Voraus, was passieren wird. Dabei tritt er selbst in den Filmen nicht auf und kann – ebenso wie der Zuschauer – keinen Einfluss auf den Verlauf der Handlung nehmen.¹⁶³ Im Laufe des Films dient er vorrangig als erklärende Instanz, die beispielsweise die Figuren vorstellt oder Informationen über das

¹⁵⁹ Von Trier: Gedanken – Ideen – Inspirationen. S.7

¹⁶⁰ Ebd. S.7

¹⁶¹ Flemming: Lars von Trier. S.53

¹⁶² Abb.12.: Titelbild von *Manderlay*. *Manderlay* TC:00:00:04 Das S steht für den zweiten Teil von 'USA'. In *Dogville* steht weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund.

¹⁶³ Vgl. Jacke: Krisen-Rezeption. S.231

Wetter und die Tageszeit gibt. Über die neutralen Fakten hinaus, kennt der Erzähler aber auch das Innenleben der Figuren und beschreibt deren Emotionen: „Nobody was particularly enthusiastic or confident about these late night legal formalities.“¹⁶⁴ Auf diese Weise entsteht eine explizite Deutung des Geschehens. Der Erzähler eröffnet eine neue Ebene der Narration und erklärt die Emotionen der Figuren für den Zuschauer. Teilweise werden die Gedanken der Figuren sogar als direktes Zitat formuliert: „'Only for Mam and the family', Grace thought, 'certainly no longer!'“¹⁶⁵ Auch auf der Handlungsebene wird explizit gedeutet, beispielsweise in *Dogville* durch Tom oder in *Manderlay* durch Marc.¹⁶⁶

Neben der expliziten Erklärung, liefern die Formulierungen des Erzählers auch eine implizite Deutung der Filme. Dabei verwendet der Erzähler konstant das Mittel der Ironie, dem nicht Übereinstimmen von Gesagtem mit Gemeinten, und erzeugt atmosphärische Spannung.¹⁶⁷ „Die Voice-Over-Narration [...] erzeugt, durch die Diskrepanz zwischen Bild und Ton eine ironische Grundstimmung.“¹⁶⁸ Das Bild zeigt eine meist negativ belastete Szene, die dann durch den Ton unpassend positiv bewertet wird. Als Grace beispielsweise die Kette umgelegt bekommt und als Sklavin des Dorfes gehalten wird, kommentiert der Erzähler: „But since the chain had been attached, things had become easier for everyone.“¹⁶⁹

John Hurt nimmt auch mit seiner schauspielerischen Leistung als Erzähler Einfluss auf die Dramatik. Sein kontinuierlich gelassener Ton erinnert an einen Märchenerzähler und täuscht dem Zuschauer eine friedliche Atmosphäre vor. Als in *Manderlay* Clair stirbt und Verzweiflung und Wut aufkommen, kommentiert er: „And so the very next evening a gathering took place under the magnificent, clear, twinkling, stary sky of Manderlay.“¹⁷⁰ Auch die geschliffenen Formulierungen verstärken die ironische Distanz zum Geschehen. Als Grace, mit der Kette um den Hals eine Gefangene des Dorfes, jede Nacht von den männlichen Bewohnern missbraucht wird, läuten die Kinder als Zeichen die Glocke. Im deutlichen Gegensatz zu dem brutalen Missbrauch steht die vornehme Ausdrucksweise: „It had occurred to the children to give the bell an extra ring, every time such an act had been consummated.“¹⁷¹ Die Schonungslosigkeit der

¹⁶⁴ Erzähler in *Manderlay* TC:00:24:31

¹⁶⁵ Erzähler in *Manderlay* TC:00:33:13

¹⁶⁶ So deutet Tom beispielsweise das Verhalten seiner Mitmenschen. *Dogville* TC:00:22:29

¹⁶⁷ Vgl. Hasenberg: Der gesteuerte Zuschauer. S.31

¹⁶⁸ Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration. Marburg 2014. S.361

¹⁶⁹ Erzähler in *Dogville* TC:02:00:44

¹⁷⁰ Erzähler in *Manderlay* TC:01:24:27

¹⁷¹ Erzähler in *Dogville* TC:02:00:32

Aussage wird noch gesteigert, als der Erzähler, anstatt auf Graces Leid einzugehen, betont, wie verwirrend das unregelmäßige Leuten der Glocke für Martha ist: „Much to Martha's Confusion.“¹⁷² Auf diese Weise sympathisiert der Erzähler stets mit den Bewohnern des Dorfes und sogar abwertende Informationen über sie werden als Kompliment formuliert: „If forgiveness was close at hand in the mission-house, they were all hiding it well.“¹⁷³ Diese einseitige Haltung des Erzählers wirkt wie eine Vertretung der Gedanken der Bewohner, als sei es der Versuch, deren Handlungen zu begründen. Es impliziert, dass die Bewohner, würden sie zu Wort kommen, auf ebendiese Weise selbst ihre Taten rechtfertigen würden. Durch die verwendete Ironie wird die Grausamkeit ihres Verhaltens noch intensiviert. Zu ihrem erbarmungslosen Handeln wird ihnen unterstellt, dass sie sich selbst auf diese untragbare Weise von ihrer Schuld frei sprechen. Jacke betont außerdem die Wahl eines männlichen Sprechers: „Sie ist ein wesentliches Stilmittel, Grace als ein masochistisches Opfer zu inszenieren, indem eine männliche allwissende Reflexion alles beschreibt und damit auch beherrscht.“¹⁷⁴

In von Triers Filmen wird das Element des Erzählers sehr häufig eingesetzt. Die erklärenden Worte scheinen oft überflüssig, da das Verständnis für den Zuschauer bereits durch das Bild gegeben ist. Es werden Informationen auf der auditiven Ebene wiederholt, ohne neue Erkenntnisse zu geben. Als Grace Wilhelm ansieht, sagt der Erzähler: „Grace looked at Wilhelm“¹⁷⁵. Ein Kontrast dazu entsteht in emotional intensiven Momenten, in denen sich der Erzähler untypischer Weise seines Kommentars enthält. Dadurch wird die Szene in ihrer Relevanz intensiviert. Die Bedeutung des Geschehens wird so gewichtet, dass nicht einmal mehr Raum für Ironie zu sein scheint. Flemming beschreibt den Erzähler, „der sich [...] immer wieder mit blumiger Ironie einschaltet, aber auch angesichts des 'sad tale' immer ratloser bis hin zur Enthaltung jeglichen Kommentars werden wird“¹⁷⁶. Als beispielsweise Grace in *Manderlay* den toten Sammy findet und erfährt, wer das Geld gestohlen hat, bleibt die Szene über sechs Minuten lang beinahe ohne Kommentar des Erzählers.¹⁷⁷ Diese Abwesenheit der alles begleitenden Stimme gibt dem Zuschauer das Gefühl, die Figuren seien allein gelassen und erhöht dadurch stark die atmosphärische Dichte der Szene.

Am Ende des Films, als Grace vor den Schwarzen flieht, die sie mit Fackeln verfolgen, schaltet sich der Erzähler noch einmal mit voller Ironie ein und zieht die Verbindung

¹⁷² Erzähler in *Dogville* TC:02:00:39

¹⁷³ Erzähler in *Dogville* TC:02:03:24

¹⁷⁴ Jacke: Kriesen-Rezeption. S.231

¹⁷⁵ Erzähler in *Manderlay* TC:00:17:02

¹⁷⁶ Flemming: Lars von Trier. S.53

¹⁷⁷ *Manderlay* TC:01:44:30 bis TC:01:51:00

von dem Anwesen Manderlay zu dem Land USA. Die darauf folgenden Bilder und der Song *Young Americans* von David Bowie, bilden erneut einen überdeutlichen Kontrast zwischen Gesagtem und Gemeintem (Abb.13)¹⁷⁸:

„Grace was angry. Manderlay had fossilized in a picture of this country that was far far too negative. America was a many faceted place, no doubt about it, but not ready to accept black people? You really could not say that. America hat proffered it's hand – discretely perhaps – but if anybody refused to see a helping hand he really only had himself to blame.“¹⁷⁹

4.3.2 Die Figur der Grace

Grace Margaret Mulligan ist eine sehr attraktive, junge Frau. Die Schauspielerinnen, die diese Rolle verkörpern, zeichnen sich bereits durch ihr Äußeres aus. Beide Frauen sind sehr zierlich, blass und „nicht nur sensibel und zart, sondern zugleich auch *ideal* und schön.“¹⁸⁰ Mit diesen Worten beschreibt Jacke das Gesicht von Nicole Kidman und zeigt, dass von Trier bereits durch seine Besetzung die Figur der Grace mit positiven Eigenschaften belegt. Insbesondere Unschuld und Reinheit scheinen mit diesen Erscheinungen in Verbindung gebracht zu werden.

a) Dogville

In *Dogville* stellt Nicole Kidman eine liebevollere und – zumindest zu Beginn des Films – eine tolerantere Frau dar als Bryce Dallas Howard im zweiten Teil der Reihe. Sie taucht als Flüchtige im Dorf auf, ist auf die Hilfe der Bewohner angewiesen und zeigt sich vom ersten Gespräch an sehr dankbar und verständnisvoll: „He is right. Why would you trust me?“¹⁸¹. Sie begibt sich in eine untergeordnete Position gegenüber den Dorfbewohnern und nimmt eine selbstaufgelegte Opferrolle ein. Eine Position, in der sie sich selbst sehen will, um ihr schuldiges Verhalten zu reuen – „her suffering had created something of value“¹⁸². An ihrer Vorstellung von richtig und falsch hält sie kompromisslos fest. Sie wendet sich von ihrem Vater ab, weil sie dessen illegale Lebensweise als Gangster nicht akzeptieren kann. Ihre familiäre Vergangenheit trägt sie – wie auch alle Vergehen ihr gegenüber – als eigene Schuld. Diese Opferrolle von Grace ermutigt die Bewohner von Dogville nur, sie zu missbrauchen. „Ihr Frondienst wird zu einem perversen sadomasochistischen Spiel.“¹⁸³ Vergebung richtet sie dabei nur gegen ande-

¹⁷⁸ Abb.13.: Abspann von Manderlay. Manderlay TC:02:07:51

¹⁷⁹ Erzähler in Manderlay TC:02:07:10 Noch gesteigert wird die Ironie dadurch, dass Burts Mörder im Laufe des Films als 'Helping Hand' bezeichnet wird.

¹⁸⁰ Jacke: Kriesen-Rezeption. S.229

¹⁸¹ Grace in Dogville TC:00:20:39

¹⁸² Erzähler in Dogville TC:01:41:45

¹⁸³ Jacke: Kriesen-Rezeption S.157

re und nie gegen sich selbst. Die moralischen Grenzen scheinen bei ihren Mitmenschen zu verschwimmen, während sie selbst immer ethisch korrekt handeln muss. Im Laufe des Films rechtfertigt sie wiederholt die Taten der Bewohner ihr gegenüber. Badley beschreibt die Figur als „incarnation of the misguided idealist, the unlikely and multifaceted character of Grace Margaret Mulligan, gangster's daughter, arrogant do-gooder, young American, and ardent sadomasochist“¹⁸⁴.

Diese Figur der sich für die Gesellschaft aufopfernden Frau taucht bei von Trier bereits in früheren Werken auf. Auch in *Breaking the Waves* und *Dancer in the Dark* empfinden die Protagonistinnen eine irrationale Schuld, von der sie meinen, sich nur durch die eigene Aufopferung lossprechen zu können. Flemming bezeichnet von Triers wiederholt auftretende Thematik als Ehrgeiz, das perfekte Opfer zu erschaffen: „In seinem religiösen Diskurs geht es darum, abzuklopfen, wie wehrlos, unschuldig und kindlich eine Person sein muss, damit man ihr den spirituellen Opfergang abnimmt.“¹⁸⁵ Anders als in den vorhergehenden Filmen befreit sich Grace aber am Ende von *Dogville* aus dieser hoffnungslosen Situation und wendet sich mit Rache gegen die Gemeinschaft. Sie befiehlt den Männern ihres Vaters, alle Dorfbewohner zu töten. Doch selbst diese grausame Tat, die zuerst wie eine persönliche Rache wirkt, begründet Grace mit ihren abstrusen Wertvorstellungen. Als sie ihre Vergebung vor ihrem Vater rechtfertigen will¹⁸⁶, wirft dieser ihr die Arroganz vor, sich selbst mit höheren Standards zu bewerten als alle anderen: „Does every human being need to be accountable for their actions? Of course they do! But you don't even give them that chance and that is extremely arrogant.“¹⁸⁷ Anstatt sich von Emotionen leiten zu lassen, denkt Grace über diese Aussage nach und kann schließlich ihr Gewissen mit einer absurden, selbst zurechtgelegten Begründung erleichtern. Das Dorf hatte in Graces Sicht nicht sein Bestes gegeben und ein solches Fehlverhalten darf nicht geduldet werden: “[I]f one had the power to put it to rights, it was ones duty to do so [...] For the sake of humanity.“¹⁸⁸

Graces aufopfernde Haltung wird auch durch ihr ruhiges und bedachtes Auftreten verstärkt. Unabhängig von der Heftigkeit der Vergehen, die sich gegen sie richten, bleibt sie verhalten und kontrolliert. Selbst ihr emotionaler Tiefpunkt in *Dogville* als ihre Porzellanfiguren zerschlagen werden,¹⁸⁹ äußert sich als eher kontrolliertes Schluchzen.

¹⁸⁴ Badley: Lars von Trier. S.130

¹⁸⁵ Flemming: Lars von Trier. S.147

¹⁸⁶ „why shouldn't I be merciful? Why?“ Grace in *Dogville* TC:02:30:57

¹⁸⁷ Graces Vater in *Dogville* TC:02:31:18

¹⁸⁸ Erzähler in *Dogville* TC:02:36:07

¹⁸⁹ „for the first time since her childhood, she wept.“ Erzähler in *Dogville* TC:01:41:53

Auch in *Manderlay* behält sie diese Eigenschaft anfangs bei. Erst als die Situation eskaliert und Clairs Vater Wilma töten will¹⁹⁰, hebt sie die Stimme, schreit und ringt mit den anderen.

Grace steht als narrative Größe im Vordergrund des Geschehens und treibt die Handlung voran. Doch mit Blick auf die Atmosphäre der Filme nimmt sie auch Raum als Umgebungselement ein, das den atmosphärischen Hintergrund gestaltet. Besonders deutlich wird diese Wirkung, weil Grace auf eine fremde Umgebung trifft. „Gerade dann fällt auf, dass die Environment-Bindung der Figur auch umgekehrt gilt – die Figur trägt Environmentales an sich, so dass in der Spannung der Atmosphärenwerte von Figur und Umwelt eine 'environmentale Fremdheit' ausgedrückt wird.“¹⁹¹ Graces Eigenschaften und ihr Charakter schaffen durch die Konfrontation mit einer ungewohnten Umgebung eine angespannte Grundstimmung. Ihre Anwesenheit verändert die Atmosphäre in *Dogville* bereits in der ersten Szene ihrer Ankunft. Im Prolog wird das Dorf in seiner gewohnten Atmosphäre präsentiert. Grace tritt als Fremdkörper auf und setzt dadurch alles in einen neuen Kontext, durch den Bezug auf sich selbst. Durch ihre moralischen Vorstellungen findet bei jedem Handeln und in jeder Situation eine Wertung statt. Sogar einzelne Objekte, die vorher als solche wertfrei waren, werden mit einem Urteil belegt: „The gooseberry bushes, so fragile, [...] so good“¹⁹². Graces eigenes Schuldempfinden und die Opferposition, die sie einnimmt, evozieren beim Zuschauer eine Emotion, die von der Figur selbst nicht empfunden wird. Schmitz beschreibt diese Art der Atmosphärenbildung: „Es kommt aber auch vor, dass ein Gefühl, das keiner fühlt, ohne solche Anbindung gleichsam in der Luft liegt und durch ein Gefühl anderer Art hindurch mittelbar aufdringlich wird.“¹⁹³ Auf diese Weise prägt Grace, ohne selbst die Gefahr, die ihr droht, als solche wahrzunehmen, die bedrohliche Atmosphäre: „Am Schuldgefühl [...] beteiligt sich oft eine Furcht als Vorgefühl eines Zorns, der in der Furcht als Drohung gespürt wird, obwohl kein Zürnender zu finden ist.“¹⁹⁴

b) Manderlay

Ob durch die Wendung am Ende von *Dogville* oder durch die neue Besetzung von Grace, mit *Manderlay* setzt von Trier seine Opferfilme nicht weiter fort. Schon die Grundhaltung, mit der Grace auf Manderlay trifft, unterscheidet sich stark vom ersten Teil. Grace entscheidet aus eigenen Stücken, nach Manderlay zu kommen und dort zu

¹⁹⁰ Manderlay TC:01:23:58

¹⁹¹ Wulff: Prolegomena. S.116

¹⁹² Erzähler in *Dogville* TC:02:33:42

¹⁹³ Schmitz: Entseelung der Gefühle. S.32

¹⁹⁴ Ebd. S.32

bleiben. Von Anfang an nimmt sie eine erhöhte Position gegenüber den anderen ein. Erneut möchte sie eine Gemeinschaft in ihrer sozialen Situation verbessern, doch diesmal meint sie die Bewohner mit Zwang auf den richtigen Weg bringen zu müssen. Sie zweifelt nicht an ihren Überzeugungen und urteilt diesmal nicht nur über sich selbst, sondern wendet ihre moralischen Werte gegen die weiße Familie von Manderlay. Als die im Sterben liegende Mam Grace um einen Gefallen bittet, antwortet diese: „If it involves allowing you to go on exploiting these people like slaves, I'm sorry, I'll just have to say no. No matter how dying you are.“¹⁹⁵ Dabei zeigt sie nichts von der Gnade oder Großzügigkeit, die sie in *Dogville* jeder Person gegenüber gebracht hat. Schuld trägt, für Grace eindeutig, die weiße Familie und repräsentativ für die weiße Gesellschaft von Amerika, sie selbst. Schon zu Beginn des Films übernimmt sie die Verantwortung für die Existenz der Sklaverei: „We owe these people. We brought them here, we abused them and we made them what they are“¹⁹⁶. Diese klare Trennung von 'Gut' und 'Böse' hilft ihr, Entscheidungen zu treffen. So wird die Familie im Lagerhaus gefangen gehalten, während die Sklaven deren Besitz bekommen. Im Gegensatz zu *Dogville* verfolgt Grace in *Manderlay* von Anfang an ein klares Ziel, das sie aber nicht erreichen kann. Das Bedürfnis, gebraucht zu werden, ist auch im zweiten Teil so groß, dass sie sich als Helferin aufzwingt. Sie macht die Bewohner von Manderlay von sich abhängig. Sobald sie in eine Situation gerät, in der sie nicht durch das Gefühl, gebraucht zu werden befriedigt wird, konzentrieren ihre Gedanken sich auf die sexuelle Anziehung zu Timothy, einem der Schwarzen.¹⁹⁷ Badley beschreibt Howards Grace: „Characterized specifically as the liberal Northerner with a simplistic view of race relations, she is easily seduced by the film's *homme fatale*, Timothy, finds herself in over her head and manipulated un-awares, her good intentions a catalyst for disaster.“¹⁹⁸

Auch in *Manderlay* beeinflusst Grace als Figur die Atmosphäre des Films. Noch auffälliger als im ersten Teil ist ihre zierliche, weiße Gestalt betont. Durch ihre helle Kleidung und die gezielte Beleuchtung entsteht ein starker optischer Kontrast zum kontinuierlich schwarzen Hintergrund und den schwarzen Sklaven. Wieder wird damit Naivität und Unschuld impliziert. Diese charakterlichen Eigenschaften wirken auf den Zuschauer und deshalb werden, laut Böhme, „die *Charakterzüge*, die jemand oder etwas hat, nicht als Ausdrucksqualitäten verstanden, sondern viel mehr als Eindrucksqualitäten. Hier [...] sind als Charaktere jene Qualitäten [...] zu bezeichnen, durch die er auf jemanden,

¹⁹⁵ Grace in Manderlay TC:00:05:46

¹⁹⁶ Grace in Manderlay TC:00:10:19

¹⁹⁷ Erzähler in Manderlay: „But her lack of an active part to play, had suddenly left her in a kind of vacuum, and allowed other things inside her to claim attention. Human things like instincts and emotions“ Manderlay TC:01:09:43

¹⁹⁸ Badley: Lars von Trier. S.119

der mit ihm umgeht oder mit ihm zusammen ist, einen bestimmten Eindruck macht.“¹⁹⁹ Dabei entsteht dieser Eindruck beim Zuschauer nicht bewusst wahrgenommen, sondern „[e]r wird vielmehr atmosphärisch gespürt.“²⁰⁰ Anders als in *Dogville* erzeugt Graces Charakter eine weniger bedrohliche Atmosphäre. Ihre Verletzlichkeit ist zum Teil ihrer neuen Selbstsicherheit gewichen. Die Gefahr die Grace in *Dogville* aufgrund ihrer Opferposition gegenüber den Dorfbewohnern drohte, wird von einer Art Unbehagen abgelöst, das durch Graces unreflektierte Zielstrebigkeit evoziert wird.

Der Unterschied zwischen den beiden Graces zeigt sich nicht nur in der Besetzung, sondern auch in einer auffälligen charakterlichen Veränderung. „[T]he most substantial departure from *Dogville* was the character of Grace, who had shrunk to fit the petulant gangster's daughter of that film's conclusion.“²⁰¹ Mit diesen Worten beschreibt Badley die Veränderung und bezeichnet Howards Darstellung der Grace als „a white, perky, and shallow All-American Girl stereotype“²⁰². Die Differenz zwischen den beiden ist auffällig und erzeugt beim Zuschauer stellenweise das Gefühl, es handle sich um eine andere Person. Ihre moralische Wertung und ihre deutliche Abgrenzung von 'richtig' und 'falsch' behält Grace allerdings bei. In *Manderlay* wird zu Beginn des Films nicht emotional darauf eingegangen, dass Grace soeben ein komplettes Dorf ausgelöscht hat. Sie wirkt nicht gereift durch ihre vorangegangenen Erfahrungen, sondern verhält sich im zweiten Teil kindlicher und impulsiver. Einzig ihre neue Selbstsicherheit könnte als Lerneffekt aus dem ersten Teil interpretiert werden.

In beiden Filmen trifft Grace auf eine Gemeinschaft, die nach ihren Vorstellungen nicht dem Ideal entspricht und die sie zu verbessern versucht. So unterschiedlich ihre Herangehensweisen auch sein mögen, keine davon führt zum Ziel und Grace scheitert in ihrem Vorhaben. Beide Filme enden mit der Kapitulation von Grace gegenüber ihren eigenen Wertvorstellungen und ihrer geplanten Weltverbesserung. Sie verlässt die Orte ihres Scheiterns in schlimmerem Zustand, als sie diese vorgefunden hat. Von Trier kritisiert deutlich unreflektiertes und kompromissloses Verwirklichen von theoretischen Wertvorstellungen. Über seine Protagonistin sagt er: „Grace ist unter keinen Umständen eine Heldin. Sie ist ein Mensch mit den besten Absichten, aber sie ist immer noch ein Mensch.“²⁰³

¹⁹⁹ Böhme: Atmosphäre. S.53f.

²⁰⁰ Ebd. S.54

²⁰¹ Badley: Lars von Trier. S.118

²⁰² Ebd. S.119

²⁰³ Von Trier: Gedanken – Ideen – inspirationen. S.18

4.3.3 Grace im Kontext des Figurenensembles

„Es genügt nicht, dass für die Schauspieler nur eben Raum ausgespart ist. Wenn der Bühnenbau aus einem Baum und drei Männern besteht oder aus einem Mann und einem Baum und noch zwei Männern, so muss der Baum allein noch kein Bühnenbau sein, genauer gesagt, er darf es gar nicht. Die Entfaltung der Gruppierung ist eine Entfaltung des Bühnenbaus und eine Hauptaufgabe des Bühnenbauers.“²⁰⁴

Auf diese Weise beschreibt Brecht die Wechselwirkung der Figuren im Raum und betont deren Bedeutung als Gestaltungselemente. Denn die Umgebungsqualitäten, die Grace durch ihren Charakter beeinflusst, beschränken sich nicht nur auf Objekte als Träger der Atmosphären, sie treten auch in den Nebenfiguren der Filme auf. „[E]ntscheidend ist die Kraft der Gemeinschaft auf der Bühne,“ erklärt der Regisseur Douglas Sirk und betont die Relevanz „gemeinsam wirkender Persönlichkeiten“²⁰⁵. Der Kontakt mit anderen Charakteren kann durch kontrastreiche oder ähnliche Eigenschaften die Emotionen, mit denen der Zuschauer Grace wahrnimmt, stark beeinflussen. Dabei findet automatisch eine Reflexion statt, die ohne den Vergleich nicht möglich wäre. Diese Konfrontation setzt „die einzelne Figur immer in Beziehung zu den Anderen und fördert die Wahrnehmung einer relationalen Subjektivität auf Seiten der Zuschauer.“²⁰⁶

Die Bewohner von Dogville bilden eine Gruppe von einfachen, mittellosen Leuten. Sowohl in ihrer Herkunft als auch in ihrer Bildung scheinen sie Grace zu unterliegen. Als Menge stehen sie Graces Güte mit Misstrauen und Zurückhaltung gegenüber. Die Individuen tragen verschiedene Eigenschaften, um Grace in ihrer Emotionalität zu stärken. Tom Edison, der sich selbst als Schriftsteller versteht, stellt trotz seiner Selbstüberschätzung die intellektuellste Person des Dorfes dar. Er betrachtet seine Mitmenschen abschätzend und stellt Grace die charakterlichen Schwächen jedes Bewohners vor.²⁰⁷ Er analysiert bei ihnen die Unfähigkeit, Geschenke annehmen zu können, und macht es sich zur Aufgabe, diesen Mangel zu eliminieren. Dabei setzt er sich ebenso wie Grace die Verbesserung der sozialen Gemeinschaft zum Ziel. Der Kontrast zwischen seiner theorielastigen Vorgehensweise und Graces Sensibilität wird dabei deutlich. Den Erfolg dieser Inszenierung zeigt Flemmings Urteil über Grace: „Dennoch verkörpert Grace in viel stärkerem Maße als der verschwatzte Tom moralisches Sendungsbe-

²⁰⁴ Brecht, Bertolt: Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters 1935-1942. In: Suhrkamp Verlag (Hrsg.): Bertolt Brecht. Gesammelte Werke. Band 15. Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main. 1967. S.437-497. S.441

²⁰⁵ Sirk: Ensemble-Gestaltung (1929). S.199

²⁰⁶ Tröhler: Filmische Atmosphären – eine Annäherung. S.17

²⁰⁷ Dogville TC:00:22:29

wusstsein, indem sie es dezenter, aber wesentlich effektvoller einzusetzen weiß.“²⁰⁸ Zwischen den beiden Figuren entwickeln sich im Laufe des Films romantische Gefühle. Im Gegensatz zu allen anderen männlichen Dorfbewohnern, die Grace regelmäßig vergewaltigen, darf Tom diesem Verlangen aber nie nachgeben, was ihn am Schluss auch dazu treibt, Grace an die Gangster zu verraten. Lars von Trier beschreibt den kreativen Prozess beim Erfinden von Charakteren:

„Wenn man Figuren erfindet, dann nimmt man jemanden, den man kennt und steckt ihn in neue Situationen. Und so sind die Bürger von Dogville allesamt Dänen, sie sind tatsächliche Menschen. Dann nimmt man sich selbst und teilt sich auf zwei bis drei Figuren auf, die die Geschichte mehr oder weniger tragen (in diesem Fall sind das Grace und Tom). Ich kann alle Figuren des Films verteidigen, aber Grace und Tom sind die beiden, die Züge von mir tragen. [...] Er strengt sich so sehr an, aber er kriegt nie das Mädchen... Er ist der einzige, der das Mädchen nie kriegt.“²⁰⁹

Die Dorfbewohner reagieren auf Graces Auftauchen zuerst ablehnend, dann beschönigen sie sie mit Dankbarkeit. Diese geht über in Missbrauch und schließlich nutzen sie Grace als Sündenbock und bringen ihr sämtliche negative Emotionen entgegen. Am Ende des Films sind sie durch die Macht, die sie über Grace erhalten, zu ausnützenden Menschen geworden. Von Trier gibt die Verantwortung dafür der Opferhaltung seiner Protagonistin: „Die Macht, die Menschen dadurch über [...] Grace] erlangen, korrumpiert sie. [...] Ich würde sagen, dass die Menschen von Dogville in Ordnung waren, bis Grace auftauchte.“²¹⁰ Die Dorfbewohner sind durch Unehrllichkeit, Egoismus und Misstrauen geprägt. Eigenschaften, die im starken Gegensatz zu Graces Ehrlichkeit, Nächstenliebe und Vertrauen stehen und diese beinahe ins Lächerliche ziehen. Denn „Nächstenliebe ist in Dogville eine Illusion, wenn nicht gar eine Provokation.“²¹¹

Am Ende des Films wird Grace ihrem Vater gegenüber gestellt. Trotz deren Meinungsverschiedenheit und den Schüssen, die er im Affekt auf sie feuern lies, besteht eine merkwürdig harmonische Stimmung zwischen den beiden. Die Atmosphäre wird vor allem durch die Vertrautheit und den intimen Ton zwischen den beiden evoziert.²¹² Nach der grausamen Misshandlung durch die Dorfbewohner und die Leiden, die Grace in Dogville ausstehen musste, empfindet der Zuschauer die familiäre Auseinandersetzung als Erleichterung. Der Grund für Graces Flucht nach Dogville wird zu ihrer Befreiung. Grace selbst teilt diese Erleichterung nicht mit dem Zuschauer und wehrt sich gegen die Rettung durch den Vater: „You're sure you're not here to force me to go back

²⁰⁸ Flemming: Lars von Trier. S.98f.

²⁰⁹ Von Trier: Gedanken – Ideen – inspirationen. S. 16f.

²¹⁰ Ebd. S.15

²¹¹ Flemming: Lars von Trier. S.99

²¹² Dogville TC:02:27:22 Grace spricht ihren Vater schon zu Beginn des Gesprächs mit „Daddy“ an.

and become like you?“²¹³ Woraufhin ihr Vater betont, nur gekommen zu sein, um ihr Gespräch fortzusetzen. Wieder wird dabei durch Kontrast Spannung erzeugt. „Fest steht jedoch, dass die Geschichte auch erzählt, wie sich Grace vergeblich vom Gesetz ihres Vaters, das schrankenlose Gewaltausübung predigt, zu emanzipieren versucht.“²¹⁴

Die Beziehung zu ihrem Vater ist auch die erste, mit der sich Grace in *Manderlay* konfrontiert sieht. Der Film beginnt mit der gleichen Diskussion zwischen den beiden. Wieder nimmt Grace die Situation ernster als ihr Vater, der Zuschauer oder der Erzähler, der sich mit seiner gewohnt gleichmütigen Stimme einschaltet, um die Beziehung zu beschreiben:

„Grace and her father had resumed their legendary discourse, even as they pulled out of Dogville. And although Grace had been employing the technique of letting things go in one ear and out the other, for a pretty long time now, she was, to be frank, somewhat weary of her unbearably overweening daddy, who still believed any nagging woman could be pacified with the good old bouquet of carnations.“²¹⁵

Grace nimmt also am Anfang von *Manderlay* bereits eine Position ein, in der sie von niemandem – insbesondere von männlichen Figuren – ernst genommen wird. Daraus entsteht ihr Bedürfnis, sich auf dem Anwesen einzumischen und eine Autoritätsperson darzustellen. Trotz ihrer Abneigung ihrem Vater gegenüber sucht sie dessen Anerkennung²¹⁶. Als sie diese schließlich bekommt – „I'm proud of you, my girl“²¹⁷ – beruht der Stolz ihres Vaters auf einem Missverständnis²¹⁸ und Grace steht alleine da. Beide Filme enden also mit dem Scheitern ihres Versuchs, sich selbstbestimmt von ihrem Vater zu emanzipieren. Sie ist wieder auf seine Hilfe angewiesen, die ihr in *Manderlay* allerdings nicht gewährt wird.

Auf dem Anwesen trifft Grace auf zwei Parteien: Die Sklaven und die weiße Familie. Eine dritte entsteht erst durch Graces Einmischen: Die Gangster. Für Grace selbst gibt es eine klare Hierarchie zwischen den Gruppen, nach der die Gangster unter ihrer Kontrolle die Machtposition einnehmen und die ehemaligen Sklaven über der gefangen gehaltenen Familie stehen. Eine Ordnung, die sich aus Graces moralischer Bewertung der einzelnen Gruppen ergibt. Sie selbst ist überzeugt davon, dass diese Ordnung nur solange mit Zwang aufrechterhalten werden muss, bis alle Beteiligten denn Sinn von

²¹³ Grace in Dogville TC:02:28:38

²¹⁴ Flemming: Lars von Trier. S.99

²¹⁵ Erzähler in Manderlay TC:00:01:21

²¹⁶ „what she had achieved: a new and better Manderlay“ Erzähler in Manderlay TC:01:37:36

²¹⁷ Vater in Manderlay TC:02:06:14

²¹⁸ Graces Vater blickt durch den Zaun und beobachtet seine Tochter beim Auspeitschen von Timothy. Daraus schlussfolgert er, sie hat sich endlich für den – seiner Meinung nach – richtigen Weg entschieden.

Demokratie verstanden haben. Ihre Beziehung zu den Gangstern ist freundschaftlich und beruht auf langjähriger Vertrautheit. Anders als ihrem Vater bringt sie den Gangstern keine Verachtung entgegen, obwohl diese unter ihm regelmäßig Straftaten begangen. Sie selbst nimmt die Position ihres Vaters ein, indem sie seine Männer kommandiert. Dadurch entsteht im Laufe des Films eine umgekehrte Rollenverteilung: Grace wird durch die Nutzung der Gewalten ihres Vaters zum Täter, während die Gangster nur brav und harmlos ihren Anweisungen folgen. Durch diese Gegenüberstellung mit Figuren, die ursprünglich negative Werte vertreten, wird Grace in einen neuen Kontext gesetzt. Nach ihren eigenen Regeln, ist ihr Verhalten nicht mehr zu rechtfertigen. Die weiße Familie wird am Anfang des Films – im Gegensatz zu Graces Wandlung – vom Täter zum Opfer. Grace erwartet, dass sie ihre Schuld erkennen, und als diese nicht einsichtig genug auftreten, bestraft sie die Familienmitglieder, indem diese mit schwarz bemalten Gesichtern die Sklaven bedienen müssen. Eine impulsive Entscheidung, die sie später bereut: „[A] tad too much in the wrong direction“²¹⁹.

Den größten Teil des Casts in *Manderlay* bilden die Sklaven. Wieder finden sich Menschen in der Opferposition, die sie, aus Graces Sicht, unfreiwillig einnehmen. Nachdem sie die Sklaven befreit hat, wird sie von deren Reaktion überrascht: „Grace did not see much of the glow she had hoped for“²²⁰. Sie begegnet den Sklaven zunächst mit zärtlicher Freundlichkeit und wird zunehmend vehementer in ihrem Versuch, „Democracy“²²¹, „working together“²²² und „the importance of unleashing one's anger“²²³ zu unterrichten. Sie geht in ihrer Überzeugung so weit, dass sie lieber eine der Sklavinnen mit eigener Hand tötet, als von ihren Regeln abzusehen – eine Tat, die sie übernimmt um niemandem außer sich selbst die Mordschuld aufzulasten. Als die Sklaven am Ende des Films entscheiden, dass sie Grace als neue Herrin behalten wollen, scheitert sie an ihren eigenen Wertvorstellungen: „Wenn die Bewohner von *Manderlay* die Abschaffung der Demokratie wählen, so ist das ihr gutes demokratisches Recht. [...] Sie muss diesen Suizid der Demokratie zulassen, wenn sie eine ernst zu nehmende Demokratin sein will.“²²⁴

Dem stolzen Timothy gegenüber empfindet Grace eine starke sexuelle Anziehung, die schließlich in einer gnadenlosen Sexszene endet. Mit Badleys Worten: „[A] repressed

²¹⁹ Erzähler in *Manderlay* TC:00:59:34

²²⁰ Erzähler in *Manderlay* TC:00:14:23

²²¹ Grace in *Manderlay* TC:00:52:06

²²² Grace in *Manderlay* TC:00:51:46

²²³ Erzähler in *Manderlay* TC:01:01:10

²²⁴ Jacke: Krisen-Rezeption. S.240

white 'Mam' is consensually raped by a black stud.“²²⁵ Die Situation kippt, als Grace versteht, dass Timothy in seinen Grundzügen nicht 'proud' ist, sondern 'pleasing' und sie durch seine angepasste Art manipuliert und das Geld der Plantage gestohlen hat. Trotz ihrem Verständnis kann Grace seiner Manipulation nicht entgehen: „Timothy relishes the pleasure of manipulating Grace into horsewhipping and 'mastering' him, and as he spits her words ('You made us!') back at her at the film's conclusion, he exposes their true condescension.“²²⁶

Die Spannungen, die durch die Kombination von Graces Charakter mit den anderen Figuren entstehen, tragen in *Manderlay* zu einer bedrückenden Atmosphäre bei. Grace hat sich eine theoretische Gedankenwelt aufgebaut, in der sie lebt. In beiden Filmen muss sie feststellen, dass diese nur isoliert funktionieren kann und in der Konfrontation mit anderen an der Realität scheitert. Erst durch den Kontakt mit anderen Charakteren wird sie in einen Kontext gesetzt und dadurch in Frage gestellt: Eine Prüfung, der sie nicht standhalten kann. Von Trier will mit dieser Figur eines deutlich machen: „Ich [...] setze einen Kontrapunkt gegen den Idealismus, der selbst Menschen mit den besten Absichten in die Irre führen kann.“²²⁷

²²⁵ Badley: Lars von Trier. S.127

²²⁶ Ebd. S.127

²²⁷ Lars von Trier im Interview. In: Köhler: Lars von Trier.

5 Fazit

Dogville und *Manderlay* sind zwei Filme, die sich durch viele Besonderheiten auszeichnen und vor allem auffallen. Zweifelsohne ein Ziel, das von Trier mit diesen Werken erreichen wollte. Ob er eine Nation provozieren will, den Zuschauer dazu bringen, sich selbst in Frage zu stellen, menschliches Handeln kritisieren oder einfach aus der Masse herausstechen will – es gelingt ihm. Doch neben diesen politischen und gesellschaftskritischen Aspekten, schuf er auch ein Werk von beeindruckender Ästhetik. Durch seine einzigartige Gestaltung der Filme und seine außergewöhnliche Art, Geschichten zu erzählen, bietet er dem Zuschauer ein emotionales Kinoerlebnis.

Bei meiner Analyse der Filme ist mir die ganz eigene atmosphärische Spannung, von der die Amerika-Trilogie getragen wird, aufgefallen. In beiden Filmen verwendet von Trier dieselben Stilmittel, um Stimmungen zu erzeugen. Insbesondere seine bewegte Kameraführung fällt – auch in anderen Werken von Triers – als gestalterisches Element deutlich auf. Auch die Verwendung von Ironie, durch die er über den Erzähler und die musikalische Begleitung den Blick auf seine Figuren prägt, bildet einen maßgebenden Teil seiner filmischen Arbeit. Obgleich sich noch viele weitere Gemeinsamkeiten in den gestalterischen Formen der Filme finden lassen, so unterscheiden sie sich doch in ihren evozierten Atmosphären. Während in *Dogville* die einzelnen Gestaltungselemente noch harmonischer eingesetzt werden, so drängen sie sich dem Zuschauer in *Manderlay* durch ihre variable Kombination deutlicher ins Bewusstsein. Obgleich die ungewöhnliche Theaterkulisse aus dem ersten Teil bereits bekannt ist, braucht der Zuschauer in *Manderlay* etwas länger, um sie zu akzeptieren, was vor allem an der bewusst künstlichen Beleuchtung liegt. Auch durch die unterschiedlichen Protagonistinnen werden die Filme in verschiedenen Atmosphären präsentiert. In *Dogville* prägt die Anwesenheit der naiven aber großzügigen und liebevollen Grace die Emotionalität und lässt Hoffnungslosigkeit und Mitleid entstehen. Ihre Nachfolgerin hingegen lässt die Stimmung durch ihre unnachgiebige Zielstrebigkeit in eine bedrohlichere Richtung kippen. So intensiv ich die erzeugten Atmosphären auch im Detail betrachtet habe, so ist, wie Kreuzer es passend zusammenfasst, „[d]ie Emotionalität eines Films [...] schlicht nicht gleichzusetzen mit der Summe der von ihm hervorgerufenen Einzel-Emotionen.“²²⁸ Das Zusammenspiel aller in dieser Arbeit analysierten Einzel-Elemente bildet erst das Gesamtwerk eines Films in seiner atmosphärischen Emotionalität.

²²⁸ Kreuzer: Filmmusik in Theorie und Praxis. S.66

Die Ästhetik und Thematik von von Triers Filmen bieten, auch unabhängig von deren Atmosphären, Möglichkeiten für vielschichtige und intensive Betrachtungen. Insbesondere der Umgang mit weiblicher Sexualität ließe sich am Beispiel der Amerika-Trilogie ausführlich analysieren. Die in dieser Arbeit von mir betrachteten Atmosphären von *Dogville* und *Manderlay* bilden nur einen Teil der künstlerischen Werke. In weiteren Betrachtungen der Filme ließen sich Schwerpunkte auf unterschiedliche Elemente legen.

Die Atmosphäre eines Werkes wird auch bei von Trier von dessen Ästhetik getragen. Durch diese kann – auf andere Weise als beispielsweise in den Naturwissenschaften – Neues ermittelt werden. Sie ist eine Erkenntnisweise von der Böhme sagt, „dass sie in der Welt etwas entdeckt, das anderen Erkenntnisweisen, nicht zugänglich ist.“²²⁹ Damit schafft es von Trier vielleicht, den Zuschauer an Themen heranzuführen, die er ihm anders nicht näher bringen könnte. Böhme schreibt der Kunst also eine Autonomie zu, die „bei Kunstwerken darin [besteht], dass man an ihnen Atmosphären handlungsentlastet erfahren kann.“²³⁰ Dabei wird das Werk zum neutralen Beispiel und zum Lehrobjekt. Der Zuschauer kann die Atmosphären des Films erleben und verstehen, ohne sich selbst in die selben Situationen wie die Protagonistin bringen zu müssen. „Die Kunst hätte so von der Perspektive einer ökologischen Naturästhetik her gesehen die Aufgabe, die menschliche Sinnlichkeit überhaupt erst zu entwickeln.“²³¹ Wenn von Triers Filme also ein Lehrobjekt sind, stellt sich die Frage, was der Zuschauer nach dem Ansehen von *Dogville* und *Manderlay* gelernt hat. Als moralisches Ergebnis lässt sich vor allem das Ende von *Dogville* interpretieren.

Am Ende des ersten Films, nachdem Dogville niedergebrannt ist, verlässt Grace das Dorf mit ihrem Vater. Die Kamera nimmt wieder die Position der Aufsicht ein, die Linien der Häuser und die Möbel sind verschwunden, das Dorf ist ausgelöscht und nur die toten Dorfbewohner liegen auf der leeren Fläche (Abb.14)²³². Anstatt in diesem finalen Topshot zu enden, senkt sich das Bild aber wieder auf den mit Kreidezeichnung dargestellten Hund, der im letzten Moment lebendig wird und in die Kamera bellt. Wie der Erzähler bereits vorher im Film erklärt, erkennt der Hund es, wenn er „face to face with a force to be taken seriously“²³³ steht. In diesem Moment werden wir als Zuschauer also zu der Person, von der die Gefahr ausgeht. Wir sind nicht mehr nur der teilnahmslose Beobachter von von Triers Spielfeld, sondern werden zu einer in Frage gestellten In-

²²⁹ Böhme: Atmosphäre. S.10

²³⁰ Ebd. S.16

²³¹ Ebd. S.16

²³² Abb.14.: Das niedergebrannte Dorf. Dogville TC:02:44:06

²³³ Erzähler in Dogville TC:00:10:53

stanz, auf die von Trier mit dem selben Blick von oben herab sieht. Dabei wird auch „[i]m Zuge der In-Frage-Stellung von moralischen Lektionen [...] die Wirksamkeit des Films im Hinblick auf seine aufklärerische Wirkung selbst in Frage gestellt.“²³⁴ Eine Frage, die von Trier auch in seinen anderen Werken an das Publikum richtet. Der amerikanische Filmkritiker Jack Stevenson beschreibt von Triers Gesamtwerk und sieht es als Aufforderung an den Zuschauer, über sich selbst zu reflektieren:

„And if you don't 'get it', what does he care? He offers you his entire life as a work of art. There is not much more he can do, and yet that is perhaps a greater challenge than many a 'customer' can cope with because it requires that you, like him, provoke yourself into dealing with *yourself* honestly.“²³⁵

²³⁴ Hasenberg: Der gesteuerte Zuschauer. S.44

²³⁵ Stevenson: Lars von Trier. S.190

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Dogville: R.: Lars von Trier. DNK 2003.

PRODUZIERT VON: Vibeke Windelov; PRODUZENT: Peter Aalbaek Jensen; CASTING: Avy Kaufman; KAMERA: Anthony Dod Mantle; SOUNDDESIGN: Per Streit; AUSSTATTUNG: Peter Grant; KOSTÜM: Manon Rasmussen; SCHNITT: Molly Malene Stensgaard; CAST: Nicole Kidman (Grace), Paul Bettany (Tom), Lauren Bacall (Ma Ginger), John Hurt (Erzähler), Harriet Andersson (Gloria), u.a.

Manderlay: R.: Lars von Trier. DNK 2005.

PRODUZIERT VON: Vibeke Windelov; PRODUZENTEN: Peter Aalbaek Jensen, Lene Børglum; CASTING: Avy Kaufman, Joyce Nettles; KAMERA: Anthony Dod Mantle; SOUNDDESIGN: Kristian Eidnes Andersen, Per Streit; AUSSTATTUNG: Peter Grant; KOSTÜM: Manon Rasmussen; SCHNITT: Molly Malene Stensgaard; CAST: Bryce Dallas Howard (Grace), Willem Dafoe (Graces Vater), Lauren Bacall (Mam), Isaac de Bankolé (Timothy), u.a.

Sekundärquellen:

BADLEY, Linda: Lars von Trier. Champaign 2010.

BALÁZS, Béla: Schriften zum Film. Band I, Der sichtbare Mensch, Kritiken und Aufsätze 1922-1926. Berlin 1982.

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1963.

BLANK, Richard: Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films. Berlin 2009.

BÖHME, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001.

BÖHME, Gernot: Architektur und Atmosphäre. München 2006.

BÖHME, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main 1995.

BÖHME, Gernot: Das Wetter und die Gefühle. Für eine Phänomenologie des Wetters. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hrsg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie. Berlin 2011, 153-166.

BÖHME, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1992.

BRECHT, Bertolt: Die Dreigroschenoper. Nach John Gays „The Beggar's Opera“. Berlin 1955.

BRECHT, Bertolt: Neue Techniken der Schauspielkunst etwa 1935-1941. In: Suhrkamp Verlag (Hrsg.): Bertolt Brecht. Gesammelte Werke. Band 15. Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main. 1967. S.337-388.

BRECHT, Bertolt: Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters 1935-1942. In: Suhrkamp Verlag (Hrsg.): Bertolt Brecht. Gesammelte Werke. Band 15. Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main. 1967. S.437-497.

BÜHLER-DIETRICH, Annette: Theater im Film – Film als Theater. Dogvilles Formen der Intermedialität. In: Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (Hrsg.): Dogville Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers. Marburg 2008, S.73-86.

CRITTENDEN, Roger: Film and Video Editing. London 1995.

FLEMMING, Antje: Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper. Berlin 2010.

GERMANN, Lukas: Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik. Berlin 2016.

HASENBERG, Peter: Der gesteuerte Zuschauer. Grundlagen und Praxis der neoformalistischen Filmanalyse anhand von *Dogville*. In: Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (Hrsg.): Dogville Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers. Marburg 2008, S.23-46.

HARTMANN, Britta: „Atmosphärische Dichte“ als Kinoerfahrung. In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S.125-142.

HEISER, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration. Marburg 2014.

JACKE, Andreas: Krisen-Rezeption. Oder was sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten. Würzburg 2014.

JESAJA: Das Buch Jesaja. In: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980. S.807-871.

KREUZER, Anselm: Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz 2009.

LENTZ, Hanno: Keine Einstellung ohne Einstellung. In: Béatrice Ottersbach, Thomas Schadt (Hrsg.): Kamerabekenntnisse. Konstanz 2008. S.138-150.

MCELVAINE, Robert S.: The Great Depression: America, 1929-1941. New York 1993.

RAUH, Andreas: Die besondere Atmosphäre, Ästhetische Feldforschungen. Bielefeld 2012.

SCHMITZ, Hermann: Entseelung der Gefühle. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hrsg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie. Berlin 2011, S.21-33.

SCHMITZ, Hermann: Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Paderborn 1992.

SCHMITZ, Hermann: Zeit und Licht zwischen Heidegger und Einstein. In: Gernot Böhme, Reinhard Olschanski (Hrsg.): Licht und Zeit. München 2004. S.25-37.

SIRK, Douglas: Ensemble-Gestaltung (1929). In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hrsg.): Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday. Frankfurt am Main 1997. S.199-200.

STEVENSON, Jack: Lars von Trier. London 2002.

TRÖHLER, Margrit: Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung. In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S.11-21.

VON TRIER, Lars: Lars von Trier, Gedanken – Ideen – Inspirationen. In: *Dogville*. R.: Lars von Trier. DNK 2003. DVD Extras.

WULFF, Hans J.: Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film. In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S.109-123.

Internetquellen:

BERLINALE Talent Press: Dancer in a dark editing suite. Herausgegeben von TALENT PRESS, 13.02.2012. URL: <http://www.talentpress.org/story/89/3989.html> [Zugriff: 18.12.2016]

BÖHM, Andrea: Indem wir Demokratie erzwingen oder Demokraten unterstützen? Die Rolle der Demokratie in der Terrorbekämpfung. Herausgegeben von: DIE ZEIT, 07.09.2006 Nr.37. URL: <http://www.zeit.de/2006/37/Frage3-Demokratie> [Zugriff: 21.12.2016]

BROCHOLTE, Andreas: „Manderlay“: Dänischer Poltergeist. Herausgegeben von: SPIEGEL ONLINE, 09.11.2005. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/manderlay-daenischer-poltergeist-a-383902.html> [Zugriff: 11.12.2016]

HÜTTMANN, Oliver: Theater, Theater. Herausgegeben von: SPIEGEL ONLINE, 23.10.2003. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/lars-von-triers-dogville-theater-theater-a-270920.html> [Zugriff: 19.01.2017]

KÖHLER, Margret: Lars von Trier. Herausgegeben von: BR-ONLINE.DE, 19.10.2005. URL: <https://web.archive.org/web/20070516060620/http://www.br-online.de/kultur-szene/film/stars-interviews/0510/05395/> [Zugriff: 26.10.2016]

LUEKEN, Verena: Lars von Triers laubgesägtes Lehrstück: „Manderlay“. Herausgegeben von: FRANKFURTHER ALLGEMEINE, 09.11.2005 Nr. 261 / Seite 39. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/kino-lars-von-triers-laubgesaegtes-lehrstueck-manderlay-1105173.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [Zugriff: 04.12.2016]

LUNN, Oliver: Anthony Dod Mantle on Cinematography, Lars von Trier & Challenging Danny Boyle. Herausgegeben von: CANVAS.GROLSCH.COM, 27.01.2014. URL: <http://canvas.grolsch.com/film-works/anthony-dod-mantle-on-cinematography-lars-von-trier-challenging-danny-boyle> [Zugriff: 18.12.2016]

MANELJUK, Tiziana: Dogma 95 oder wie alles begann.... Herausgegeben von: FILM-ZEIT.DE, 20.07.2007. URL: <http://www.film-zeit.de/Themen-und-Listen/Thema/17/DOGMA-95-ODER-WIE-ALLES-BEGANN/Details/#page74> [Zugriff: 21.12.2016]

NICODEMUS, Katja: Das Leben, ein Brettspiel. Herausgegeben von: DIE ZEIT, 23.10.2003 Nr.44. URL: <http://www.zeit.de/2003/44/Dogville> [Zugriff: 03.12.16]

NICODEMUS, Katja: Ich bin eine amerikanische Frau. Herausgegeben von: DIE ZEIT, 10.11.2005 Nr.46. URL: <http://www.zeit.de/2005/46/Trier-Interview/komplettansicht> [Zugriff: 04.12.2016]

SCHWABEL, Friederike: Manderlay. Herausgegeben von: KULTUR-EXTRA, 3.11.2005. URL: http://www.kultura-extra.de/film/filme/manderlay_lars_von_trier2005.php [Zugriff: 03.12.2016]

Anhang: Abbildungen



Abb.1.: Thomas Edisons Haus von oben. Dogville TC:00:01:00



Abb.2.: Erste Einstellung von Dogville: Das Dorf von oben. Dogville TC:00:00:10
 Die Einstellung wurde digital aus vielen einzelnen Bildern zusammengesetzt, was an einigen Stellen zu leicht verschobenen Perspektiven führt.



Abb.3.: Topshot vom Anwesen Manderlay. Manderlay TC:00:33:59

Der komplette Spielraum ist erst im zweiten Kapitel zu sehen.



Abb.4.: Grace liegt auf der Ladefläche von Bens Truck. Dogville TC:01:49:06



Abb.5.: Dogville bei Tag. Dogville TC:02:20:56



Abb.6.: Manderlay bei Tag. Manderlay TC:00:37:50

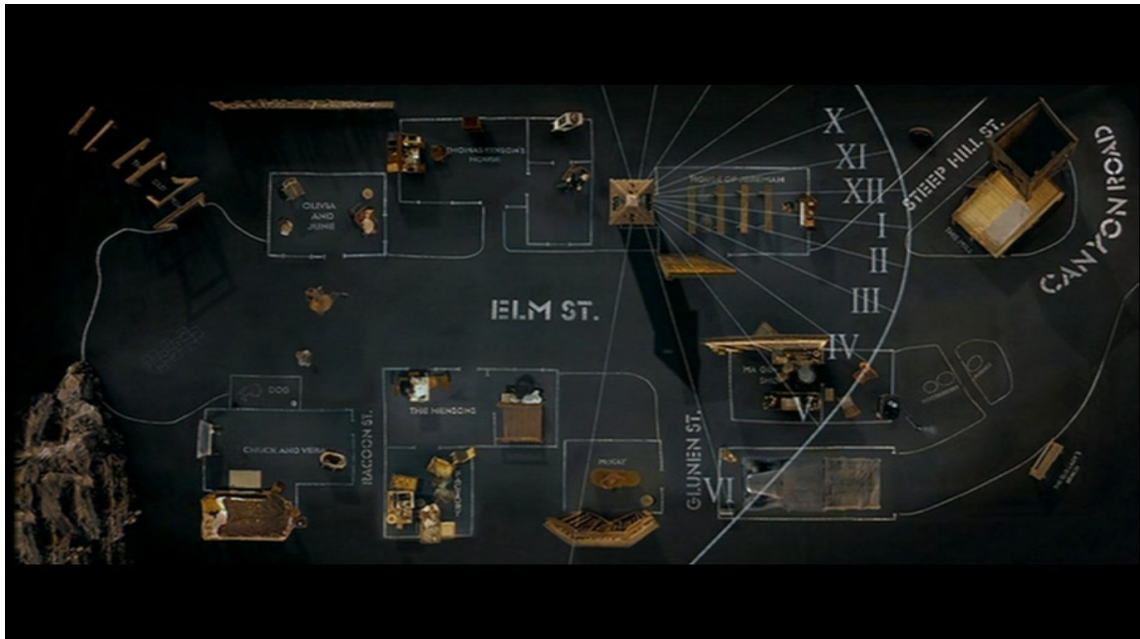


Abb.7.: Das Dorf wird zur Sonnenuhr. Dogville TC:01:14:46



Abb.8.: Die auffällige Theaterbeleuchtung bildet zwei Lichtspots.
Manderlay TC:00:04:15



Abb.9.: Grace und Chuck kommen über die Kante. Dogville TC:01:16:48



Abb.10.: Die Bewässerungsrinne der Plantage. Manderlay TC:01:17:36



Abb.11.: Grace wird von Chuck vergewaltigt. Dogville TC:01:31:14

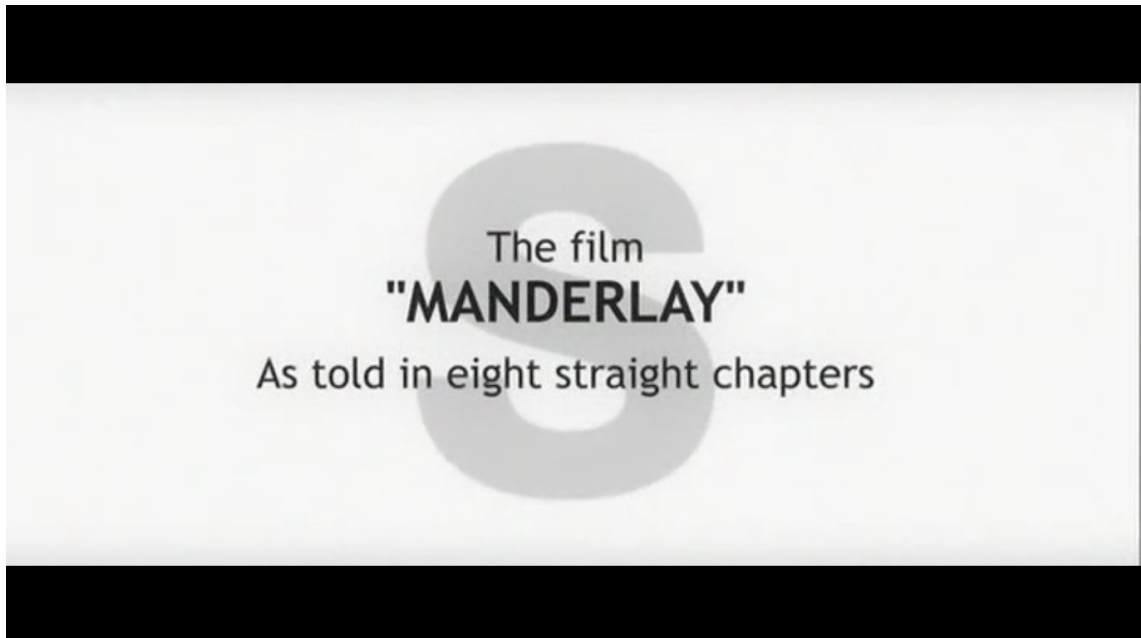


Abb.12.: Titelbild von Manderlay. Manderlay TC:00:00:04

Das S steht für den zweiten Teil von 'USA'. In Dogville steht weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund.



Abb.13.: Abspann von Manderlay. Manderlay TC:02:07:51



Abb.14.: Das niedergebrannte Dorf. Dogville TC:02:44:06

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname